ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ
ARISTOTELIS ARS POETICA
POÉTICA DE ARISTÓTELES

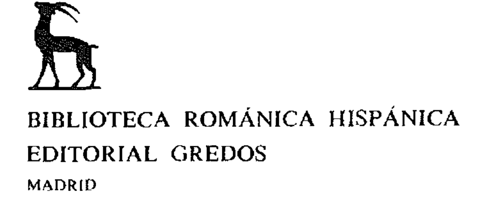
EDICIÓN TRILINGÜE
POR
VALENTÍN GARCÍA YEBRA



ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ
ARISTOTELIS ARS POETICA
POÉTICA DE ARISTÓTELES

EDICIÓN TRILINGÜE POR

VALENTÍN GARCÍA YEBRA



BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

FUNDADA POR DÁMASO ALONSO

IV. TEXTOS, 8

© VALENTÍN GARCÍA YEBRA, 1974.

EDITORIAL GREDOS, S. A.
Sánchez Pacheco, 85, Madrid.

PRIMERA EDICIÓN, 1974.
3.ª REIMPRESIÓN.

Depósito Legal: M. 7489-1999.

ISBN 84-249-1200-4.

Impreso en España. Printed in Spain.
Gráficas Cóndor, S. A.
Esteban Terradas, 12. Polígono Industrial. Leganés (Madrid), 1999.

INTRODUCCIÓN

Las obras de Aristóteles se dividen tradicionalmente en «exotéricas» y «esotéricas». Las últimas se llaman también desde antiguo «acroamáticas». Ninguno de estos términos procede de Aristóteles mismo, quien, refiriéndose a sus propios escritos, habla sólo de ἐκδεδομένοι λόγοι «escritos publicados» (*Poética* 54b18)[1], contraponiéndolos implícitamente a los aún «no publicados». Probablemente, los «publicados» correspondían a los que más tarde se llamaron «exotéricos», término que figura ya en Cicerón, quien, en *De finibus* V 5, 12, menciona dos géneros de escritos morales aristotélicos: «De summo bono, quia duo genera librorum sunt, unum populariter scriptum, quod ἐξωτερικόν appellabant, alterum limatius, quod in commentariis reliquerunt...». Cicerón se refiere juntamente a Aristóteles y a Teofrasto, de quienes dice que hay, acerca del bien supremo, dos géneros de libros, uno escrito «popularmente», es decir, en estilo sencillo, de lectura fácil, destinado al *público* (género «exotérico»), y otro «más limado», de mayor rigor científico, sin concesiones al lector simplemente aficionado. Ambos autores habían dejado este segundo género de libros en «comentarios», término equivalente al griego ὑπομνήματα, por el cual debe entenderse un conjunto de notas destinadas a «traer a la mente», es decir, a recordar, los temas a que tales escritos se referían. Los libros de este segundo género eran sin duda los llamados

[1] Al citar pasajes de la *Poética* me refiero siempre, según costumbre internacional, a la paginación de I. Bekker; cf. *infra*, pág. 22 y n. 31.

por los primeros comentaristas de Aristóteles «esotéricos» o «acroamáticos».

No conocemos bien el uso que de tales libros se hacía en la escuela peripatética. El hecho de que se los llamara «acroamáticos» (ἀκροαματικά, de ἀκροάομαι «oír», «escuchar») parece indicar que estaban destinados a «ser oídos», es decir, que no andaban en manos de lectores, sino que probablemente servían de guía al maestro para sus lecciones, en el curso de las cuales ampliaría las notas consignadas en el libro. Esto explicaría el carácter aparentemente incompleto, fragmentario, a veces inconexo, de algunos de estos escritos.

Los libros «exotéricos» o publicados en vida de Aristóteles —a los cuales se refieren sin duda los conocidos elogios de Cicerón: «flumen orationis aureum fundens» (*Acad.* 2, 119), «dicendi incredibili quadam cum copia tum suavitate» (*Top.* 1, 3)— se perdieron, sin que sepamos con seguridad cuándo ni por qué[2]. Ya a mediados del siglo I a. de C. andaban sin duda bastante olvidados, pues Cicerón afirma que, en su tiempo, ni siquiera conocían a Aristóteles los filósofos, excepto muy pocos: «Minime sum admiratus eum rhetori non esse cognitum, qui ab ipsis philosophis, praeter admodum paucos, ignoratur» (*Top.* 3); pasaje que comenta con su tino habitual el padre Feijoo: «El comercio de Roma con Atenas en aquel tiempo era mucho; con que, aunque Ciceron hablase solo de los Filósofos Romanos, se infiere lo olvidado que estaba en una y otra parte Aristóteles: pues no podía tener nombre considerable en Atenas, quien casi totalmente era ignorado en Roma»[3].

---

[2] Se ha querido explicar esta pérdida por una supuesta creencia generalizada de que las obras acroamáticas o esotéricas eran las que contenían la verdadera doctrina de Aristóteles, la que el maestro había enseñado secretamente a sus discípulos, lo cual habría movido a copiarlas y estudiarlas intensamente, mientras que se dejaría a las exotéricas caer en el olvido y finalmente perderse (cf. G. F. Else, *Aristotle. Poetics. Translated, with Introd. and Notes.* Ann Arbor, 1967, pág. 10). Otros atribuyen su pérdida a cierta oposición que el público vería entre Aristóteles y Platón, de quien, en efecto, se han conservado casi todos los escritos exotéricos o publicados. Mas no parece que esto pudiera ser obstáculo para que se conservaran también los de Aristóteles.

[3] *Teatro Crítico Universal.* «Discurso Septimo». Tomo Quarto. Nueva

Las palabras de Cicerón deben aplicarse a todas las obras de Aristóteles, tanto exotéricas como esotéricas o acroamáticas. Éstas, según cierta tradición recogida por Estrabón (608-609) y Plutarco (*Sulla* 26), estuvieron perdidas durante los dos siglos y medio que siguieron a la muerte de su autor, hasta que reaparecieron en Roma sin gran repercusión inmediata. El padre Feijoo resume así la conocida historia: «Por lo que toca á la corrupcion de las Obras de Aristóteles, es cuento largo, y se necesita de desenvolver un pedazo de historia, el que tomarémos de dos grandes Autores, Estrabon, y Plutarco. Es de saber, que Aristóteles al tiempo de morir entregó todos sus libros á su discipulo Teofrasto, como tambien la Presidencia del Lycéo. Teofrasto los entregó con el resto de su Biblioteca á su discípulo Neléo. Este hizo transportarlos á Scepsis, Ciudad de la Troade, Patria suya, y los dexó á sus herederos: los quales viendo la ardiente solicitud con que los Reyes de Pergamo, de quienes eran vasallos, buscaban todo genero de libros, y mucho mas los de mayor estimacion, para hacer una rica, y numerosísima Biblioteca, no queriendo enagenarse de los de Aristóteles, que consideraban como una porcion preciosa de su herencia, los escondieron debaxo de tierra, donde estuvieron sepultados cerca de ciento y setenta años, al cabo de cuyo espacio de tiempo fueron extraídos por la posteridad de Neléo, de aquella obscura prision; pero muy maltratados, porque por una parte la humedad destiñendo el pergamino habia borrado mucho; por otra los gusanos los habian roído en varias partes. En este estado fueron vendidos á Apelicón Teyo, rico vecino de Atenas, y muy codicioso de libros, el qual los hizo copiar; pero los Copiantes, que carecian de la habilidad necesaria, llenaron incongruamente los vacíos, supliendo segun su capricho, los pasajes que estaban borrados ó comidos. Despues de la muerte de Apelicón, su Biblioteca fue transportada á Roma por el dictador Syla, y en ella los libros de Aristóteles, los quales fueron comunicados por el Bibliotecario de

Impresion, en la Imprenta de Blas Roman. Madrid, 1778, pág. 139. (Conservo la ortografía de la época.)

Syla al Gramático Tyranion, que era amigo suyo, y de las manos de este pasaron a las de Andrónico Rodio, que hizo sacar varias copias de ellos»[4]. Según Ing. Düring («Aristoteles», *Paulys Realencyclopädie der Class. Altertumswiss.*, Supplementband XI, 196), «hoy los investigadores miran la historia del hallazgo de Escepsis con desconfianza injustificada. Se considera increíble que Andrónico pudiera tener, 300 años después de morir Aristóteles, acceso directo a sus manuscritos originales». Sin embargo, a juicio de Düring, «los hechos fundamentales están bien atestiguados».

La *Poética* pertenece al grupo de los escritos acroamáticos. Es uno de los que presentan en mayor grado el carácter fragmentario y a veces aparentemente inconexo a que antes me refería. Frente a este aparente desorden del texto pueden adoptarse varias posturas. La supuesta falta de coherencia puede explicarse diciendo que, por ser en general las obras esotéricas algo así como cuadernos de notas para uso privado del autor, éste sólo anotó lo que le parecía conveniente o necesario: la conexión completa la establecería en cada caso al desarrollar, de viva voz o por escrito, estos apuntes previos. Pero también puede suceder que la oscuridad o incoherencia del texto parezca deberse a la presencia de una o de varias frases, quizá de un pasaje entero, con cuya eliminación el texto se tornaría transparente. El procedimiento más fácil sería entonces suprimir tales estorbos. Y no han faltado quienes han recurrido a semejante expediente, aunque la frase o frases o el pasaje en cuestión figuren en todos los manuscritos conservados. En no pocos casos se ha dado por supuesto que una nota marginal, quizá del propio Aristóteles, se ha deslizado al texto, o que se han combinado en éste dos versiones alternativas.

En la faena de limpiar de tales aditamentos el texto de la *Poética* han sobresalido Daniel de Montmollin (*La Poétique d'Aristote. Texte primitif et additions ultérieures.* Neuchâtel, 1951) y, con más moderación, Gerald F. Else (*Aristotle's*

[4] *O. c.*, pág. 152-153.

Poetics. The Argument. Cambridge Mass., 1951, y *Aristotle. Poetics,* ya citado). Sería largo enumerar todos los pasajes suprimidos por uno u otro; me limitaré a indicar, refiriéndome a la traducción española, aquellos en cuya supresión coinciden ambos: 48b6-8: «y se diferencia... sus primeros conocimientos»; 48b12-19: «Y también es causa de esto... o por alguna otra causa semejante»; 49a10-13: «—tanto ella como la comedia... en muchas ciudades—»; 49a31-36: «La comedia... sin dolor»; 54a37 - 54b15: «Es, pues, evidente... Agatón y Homero»; todo el cap. 16; 55b24 - 56a10: «Toda tragedia tiene... sean siempre aplaudidas»; 59b7-16: «Además, en cuanto a las especies... los supera a todos».

En general se ha considerado excesiva la libertad con que estos autores han manejado el texto aristotélico. Una pronta y mesurada reacción frente a la obra de Montmollin puede verse en la reseña (en francés) de Leopoldo E. Palacios en *The Phoenix,* The Journal of the Classical Association of Canada, Vol. VI, n.° 2, 1952, pág. 75: «la hipótesis de las notas marginales es atendible para explicar ciertas dificultades del texto», pero Montmollin «se ha servido de ella con prodigalidad. Si en ciertos casos [...] nos parece que tiene razón el autor, estimamos que es puramente gratuito ver en otros notas marginales. Y, en cuanto a la doble redacción superpuesta, que se funda en el cap. 25, nos negamos absolutamente a admitirla». Más recientemente, Ingemar Düring, en el artículo citado, col. 229, después de admitir que el texto de la *Poética* está entreverado de notas marginales y pequeñas adiciones, afirma que «es una ilusión creer que pueda establecerse siempre una separación neta entre la redacción original y los aditamentos posteriores».

La inclusión de la presente edición de la *Poética* en la Biblioteca Románica Hispánica hace innecesarios el esfuerzo y la aventura de «purificar» así el texto de Aristóteles. A los lectores atraídos por los temas habitualmente estudiados en esta Biblioteca les interesa sobre todo la obra aristotélica tal como la conocieron los grandes escritores y preceptistas europeos que basaron en ella su práctica o sus teorías desde el Renacimiento hasta el Romanticismo. Algunos de aquellos

escritores o preceptistas leyeron y estudiaron la *Poética* directamente en griego. Otros, más numerosos, la conocieron en alguna de las traducciones latinas que se multiplicaron por Europa desde fines del siglo XV. Hoy los más preferirán leerla en su propia lengua. Pero a todos les agradará, y aun les ayudará a calar hondo en el pensamiento de Aristóteles, poder confrontar con la traducción moderna el texto griego, o la versión latina, casi siempre más próxima a él que cualquier traducción moderna. Para facilitarles la tarea hemos llevado a cabo la presente edición trilingüe.

I

EL TEXTO GRIEGO

1. La tradición manuscrita

La *Poética* parece haber sido casi desconocida en la antigüedad, incluso después de haberse publicado los escritos acroamáticos de Aristóteles. Es cierto que gramáticos y críticos transmitieron las ideas en ella contenidas sobre la tragedia; pero no consta que conocieran directamente el tratado. Tampoco Horacio parece haberlo conocido, aunque los principios fundamentales de su *Ars Poetica* proceden sin duda de obras inspiradas en las doctrinas aristotélicas. Porfirión (pág. 162 H) dice del Venusino: «congessit praecepta Neoptolemi τοῦ Παριανοῦ [5] de arte poetica, non quidem omnia, sed eminentissima» [6]. Este Neoptólemo, que vivió a fines del siglo III a. de C., habría expuesto los principios de la

[5] No, como suele escribirse, de *Paro* o *Paros* (Πάρος), una de las Cícladas, sino de *Pario* (Πάριον), ciudad de la Propóntide, en Asia Menor.

[6] Parece que Neoptólemo seguía en sus teorías poéticas la tradición del Liceo y utilizaba en su exposición términos peripatéticos, sin que por ello haya de ser forzosamente adscrito a la escuela aristotélica (cf. H. J. Mette, «Neoptolemos», *Paulys Realenc. d. Cl. Altertumswiss.*, 1. Reihe, 32. Halbband, 2470.

Poética de Teofrasto[7], y a él parecen remontarse los paralelos entre las doctrinas poéticas de Horacio y las de Aristóteles[8].

Ni en los tiempos de Sila ni en los posteriores hubo en Roma ambiente propicio para que tuvieran éxito las consideraciones aristotélicas sobre la tragedia. El teatro romano era cada vez más un lugar de mera diversión[9]. El influjo paralizante que el clasicismo de los tres grandes trágicos griegos ejerció sobre la tragedia helénica posterior presionó también sobre la tragedia latina. Ésta tomó como modelo principal a Eurípides, «el más trágico» de los poetas, según Aristóteles[10]; pero el público romano no sentía como propios los temas de la tragedia ática. El populacho interrumpía las representaciones pidiendo osos o púgiles, y a la parte culta del auditorio, mucho más que las obras mismas, le interesaban las escenas espectaculares y los decorados fastuosos[11]. Las tragedias de Séneca, que siguieron más de cerca los modelos áticos, fueron un producto puramente literario y no llegaron a representarse.

En el siglo II de nuestra Era comienza, sobre todo con Alejandro de Afrodisias, un período de intensa actividad exegética sobre el *corpus aristotelicum*. Pero la *Poética* no se benefició de esta ocasión favorable. Los comentaristas de los siglos III al V parecen desconocerla. Su silencio resulta extraño, pues algunos eran muy eruditos. El hecho es que no se escribió por entonces, que sepamos, ningún comentario sobre esta obra ni se revisó su texto. La Poética sobrevivió con los demás escritos del grupo acroamático; pero no sólo no fue comentada ni revisada, sino que, probablemente por este tiempo, sufrió una mutilación gravísima: la pérdida del

---

7 Cf. F. Susemihl, *Geschichte der Griechischen Literatur in der Alexandrinischen Zeit.* I 405.

8 Münzer, «Horatius», *Paulys Realenc.,* 1. Reihe, 16. Halbband, 2368.

9 Cf. L. Bieler, *Historia de la literatura romana,* Madrid, 1971, 105.

10 *Poética* 53a30.

11 Hor., *Epist.* II 1, 185-188.

media inter carmina poscunt
aut ursum aut pugiles: his nam plebecula gaudet.
uerum equitis quoque iam migrauit ab aure uoluptas
omnis ad incertos oculos et gaudia uana.

segundo de los dos libros que, al parecer, la integraban. Del examen del libro conservado y de otros pasajes de Aristóteles se deduce que la obra está incompleta.

El texto conocido de la *Poética* consta de una introducción general, un estudio de la tragedia y de la epopeya, y una comparación de estos dos géneros literarios. No llena, pues, el programa establecido al principio del capítulo 1; no contiene el estudio de la comedia prometido al comienzo del 6; no incluye el tratamiento especial de los γελοῖα a que se refiere Aristóteles en dos pasajes de la *Retórica*[12] diciendo que puede verse en la *Poética*. El texto actual termina con una fórmula en que Aristóteles suele resumir lo dicho, antes de pasar a otro tema o a otro aspecto del tema que venía tratando. Además, el *codex Riccardianus 46*, del que hablaremos luego, añade al fin del texto conservado el comienzo de frase περὶ δὲ, al que siguen unas letras de lectura difícil, que algunos han interpretado como ἰάμβων καὶ κωμῳδίας, palabras que indicarían que el tratado aristotélico estudiaba a continuación los yambos y la comedia. Aunque tales palabras fuesen apócrifas, significarían al menos que ya en el siglo XIV, durante el cual se escribió el mencionado códice, se pensaba que la *Poética* era una obra truncada. Por último, al fin del códice latino de Eton, escrito hacia 1300 y que contiene la traducción de la *Poética* por Guillermo de Moerbeke, se leen las palabras siguientes: *primus aristotilis de arte poetica liber explicit*[13]. La opinión común es, pues, que el texto conocido de la *Poética* no contiene más que el libro primero de esta obra, la cual en un segundo libro dedicaría a la comedia aproximadamente la misma atención que en el primero concede a la tragedia[14].

---

12 1371b36: διώρισται δὲ περὶ γελοίων χωρὶς ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς, y 1419b6: εἴρηται πόσα εἴδη γελοίων ἐστὶν ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς.

13 Cf. *Aristotelis de Arte Poetica Liber. Recognovit brevique adnotatione instruxit* Rudolfus Kassel, Oxonii, 1965, pág. 49. Esta anotación tardía enlaza, lo mismo que las últimas palabras del *codex Riccardianus* en caso de ser apócrifas, con la tradición antigua; cf. Eustracio, *In Eth. Nicom.*, 320.38 Heylbut: Ἀριστοτέλης ἐν τῷ πρώτῳ περὶ ποιητικῆς, el Catálogo de las obras de Aristóteles en Diógenes Laercio, y, en la *vita Hesychiana* (75), la mención τέχνης ποιητικῆς β'.

14 Sin duda para llenar el vacío causado por la pérdida del libro II de

¿Cómo pudo producirse mutilación tan grave? He aquí una de las explicaciones que se han dado. Ya desde los tiempos de Aristóteles la comedia había adquirido en el gusto del público gran preponderancia sobre la tragedia. Es posible que Menandro aprovechara aún las enseñanzas del segundo libro del tratado aristotélico. Pero, mientras que la teoría de la tragedia se iría reduciendo al círculo de los eruditos, la de la comedia, especie teatral plenamente vigente en la época helenística y en el mundo romano, se vulgarizaría cada vez más, hasta el punto de que, llegada la hora de los epítomes, ya no habría quien no considerase que se podía prescindir de un tratado que, más que aclarar problemas, los plantearía en términos inaccesibles a los no iniciados en el rigor de la disciplina escolar peripatética [15]. Es sabido, en efecto, que el epítome daña a la conservación de la obra por él resumida [16].

Hay quienes suponen que el libro segundo de la Poética no se perdió, sino que no llegó a escribirse. Para ellos el comienzo de frase que sigue al texto conservado indicaría sólo que Aristóteles pensaba continuar la obra. La *Poética* actual sería quizá una especie de borrador del libro I de la πραγματεία τέχνης ποιητικῆς ᾱ' β' que figura en el Catálogo de Diógenes Laercio [17].

La parte conservada de la *Poética* permaneció en estado letárgico, en una especie de hibernación larguísima, durante

la *Poética*, un gramático antiguo compuso el endeble tratado sobre la comedia conocido por el nombre de *Tractatus Coislianus*. Cf. L. Cooper, *An Aristotelian Theory of the Comedy*, Oxford, 1924.

15 Cf. Eudoro de Sousa, *Aristóteles. Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de... Pôrto Alegre, 1966, pág. 17.

16 «Una de las causas de la desaparición, sobre todo de las obras más vastas, fue la práctica de «epitomizar», muy en boga desde el siglo III d. de C., precursora de nuestras ediciones abreviadas y *book digests*. No todos los lectores tenían paciencia ni tiempo para estudiar los 142 libros de la *Historia Romana* de Livio. Por eso se hicieron pronto extractos que se difundieron en el comercio librero. Pero en el siglo III y IV estos extractos se reducen todavía más para convertirse en compendios mezquinos. Es conocido el sino de la obra de Livio; de sus 142 libros sólo poseemos 35». L. Bieler, *o. c.*, pág. 20. La epitomización del libro II de la Poética no se justificaría probablemente por su extensión; pero otros motivos, como el deseo de suprimir la dificultad del planteamiento filosófico de un tema vulgarizado, pudieron inducir a ella.

17 Cf. Ing. Düring, *l. c.*, col. 228.

más de mil años. ¿Qué habría sucedido si en el siglo VI se hubiera llevado a cabo el ambicioso proyecto de Boecio, que se proponía traducir al latín y comentar todas las obras de Platón y de Aristóteles?[18]. ¿Qué habría pasado si hubiera traducido y comentado la *Poética*? Probablemente lo mismo que siete siglos más tarde, cuando la tradujo Guillermo de Moerbeke. La Edad Media estaba mucho más preocupada por problemas lógicos, metafísicos y teológicos que por el teatro. Y esa fue sin duda la razón fundamental de su silencio sobre la *Poética*.

El abandono sufrido por esta obra desde la antigüedad llegó al extremo de que su texto mutilado se desgajó del *corpus aristotelicum* y pasó a la posteridad englobado en un volumen de tratados retóricos de varios autores. Así aparece en el *codex Parisinus 1741*, el más antiguo de los conocidos, escrito a fines del siglo X o principios del XI.

Suele darse por seguro que este códice llegó a Italia poco después de mediado el siglo XV, ya que por entonces comenzaron a multiplicarse sus copias, de las cuales se conservan más de treinta. Pero esta deducción no es irrefutable. Hoy se piensa que el *Parisinus* y el códice desconocido usado por Moerbeke para su traducción procedían de la misma fuente[19]. Nada impide suponer que el *Parisinus* estuviera en Italia antes de 1278, fecha de la traducción moerbekiana. Pero estas hipótesis son indemostrables, y, por lo demás, carecen de importancia. Que las copias del *Parisinus* no empezaran a multiplicarse hasta la segunda mitad del siglo XV sólo demuestra que el texto griego de la *Poética* no había despertado interés hasta entonces. También la traducción de Moerbeke había pasado inadvertida.

El interés por la cultura griega siguió en Italia al conocimiento de la lengua en que aquélla se había expresado. Y este conocimiento fue prácticamente nulo hasta los últimos años del siglo XIV, y muy escaso durante toda la primera

---

18 No tuvo tiempo de realizar sus planes. Fue ejecutado, por motivos políticos, a los cuarenta y tres años de edad. Sólo llegó a traducir el *Organon* de Aristóteles y la *Isagoge* de Porfirio.

19 Cf. *infra*, pág. 24.

mitad del XV. Como he indicado en otro sitio[20], Dante (1265-1321) ni siquiera sabía las declinaciones griegas, y en las listas del profesorado de la universidad de Bolonia, la más antigua del mundo occidental y una de las más importantes de Italia por entonces, no figuraba a principios del siglo XIV ni un solo helenista. Petrarca (1304-1374) no supo griego. Boccaccio (1313-1375) sólo adquirió un conocimiento modesto de esta lengua. El Renacimiento italiano del siglo XIV fue de signo exclusivamente latino.

Pero en 1395 llegó a Florencia Manuel Chrysoloras, agente diplomático de Bizancio, que comenzó a dar clases de griego. Leonardo Bruni describe el entusiasmo que despertaron sus lecciones. En los años siguientes otros eruditos y refugiados bizantinos difundieron la enseñanza del griego, y cuando, en 1453, Constantinopla cayó en poder de los turcos, dicha enseñanza estaba ya bien establecida en Italia, aunque el conocimiento real de la lengua griega siguió siendo privilegio de pocos y el humanismo italiano permaneció, en conjunto, más inclinado a la literatura latina que a la griega. Durante mucho tiempo aún, la mayoría del público culto accedió a las obras de los autores griegos a través de traducciones latinas, cuya realización fue una de las hazañas culturales de Italia en los siglos XV y XVI. A Platón, por ejemplo, se le leyó principalmente en la traducción latina que Marsilio Ficino llevó a cabo en el último tercio del XV bajo el patrocinio de los Medici[21]. También de la *Poética* se hicieron por entonces, como veremos, varias traducciones latinas; la primera de ellas, en 1498. Mas para entonces había crecido tanto el número de hombres de letras que leían griego, que la famosa Imprenta Aldina, de Venecia, regida por Aldo Manuzio y sus descendientes, y cuya actividad se desarrolló desde 1490 a 1597, acometió la magna empresa de editar todo el *corpus* de la literatura griega conocida.

---

20 «Dante y la Cultura Clásica», *Humanidades* 42 (1965) 330-362, especialmente 337-338.

21 Cf. Myron P. Gilmore, «Renaissance», *Encyclopedia Americana*, New York, 1966.

Durante algún tiempo se pensó que todos los códices griegos transmisores de la *Poética* que se conocían eran copias del *Parisinus 1741* o procedían al menos de éste. Así lo creyeron J. Vahlen y los editores de la segunda mitad del siglo pasado. Vahlen, que en sus tres ediciones de la *Poética* (Berlín, 1867, 1874; Leipzig, 1885) y en otros trabajos, especialmente en sus «*Beiträge zu Aristoteles' Poetik*» (*Sitzungsber. der philos.-histor. Classe der kaiserl. Akad. der Wiss.*, L (1865) 265-317, LII (1866) 89-175, y LVI (1867) 213-343 y 351-439; reimpresión supervisada por H. Schöne, Leipzig, 1914) elevó el análisis y la crítica del texto aristotélico a un grado de perfección inalcanzado hasta entonces, vio en el *Parisinus* el único testimonio autorizado. Consideró los demás manuscritos por él conocidos (menciona diecisiete) como derivados de aquél, y les dio el nombre de *apógrafos*, adoptado por la mayoría de los editores posteriores. Cuando estos *apógrafos* presentan variantes más satisfactorias que las lecciones correspondientes del *Parisinus*, Vahlen no les concede más valor que el de conjeturas.

Este punto de vista es hoy insostenible. En la actualidad se admite unánimemente que son cuatro los testigos utilizables en el proceso crítico para intentar fijar el texto de la *Poética*: 1) el mencionado *Parisinus 1741*; 2) el llamado *codex Riccardianus 46*; 3) la traducción latina de Guillermo de Moerbeke, y 4) la traducción árabe de Abū Bišr Matta. Los testimonios de 3) y 4) sólo tienen, como veremos, valor indirecto. El *Parisinus* y el *Riccardianus* son, pues, los dos únicos códices hoy conocidos que nos han transmitido con independencia mutua el texto de la *Poética* en su lengua original. Sobre la autoridad de cada uno de ellos, y sobre la que puede concederse a la traducción de Moerbeke y a la arábiga, hablaremos luego.

2. La tradición impresa

La primera edición impresa del texto griego de la *Poética* se publicó en Venecia el año 1508. Fue la llamada *aldina*, del

nombre de su realizador, Aldo Manuzio. Apareció formando parte de un volumen que llevaba como título la enunciación siguiente: *Rhetores in hoc volumine habentur hi...*

El texto, basado en manuscritos entonces existentes en Italia, es bueno para el nivel de la crítica textual por aquellas fechas. La mayoría de los editores del siglo XVI se limitaron a copiarlo, introduciendo, a lo sumo, ligeras variantes, que no siempre lo mejoraban. Se cree que su preparación y la supervisión del trabajo de imprenta corrió a cargo de Juan Láscaris. Para Margoliouth, Láscaris ha sido probablemente la persona que más ha contribuido a restaurar el texto de la *Poética*[22]. En opinión de Weinberg, «si uno compara este texto con una edición moderna, encuentra muchos errores de lectura, muchas lagunas y, naturalmente, las mismas dificultades que dieron lugar a las conjeturas y exclusiones de editores recientes. Pero éstas son en gran medida imperfecciones de los manuscritos y no fallos del preparador del texto impreso. En lo esencial, el texto de Aristóteles es presentado en forma utilizable, y ofreció al creciente grupo de humanistas y eruditos la posibilidad de comprobar la traducción de Valla, de preparar traducciones en general más satisfactorias y de proceder a ediciones mejores y a exégesis inteligentes»[23].

En 1536 se publicó, también en Venecia y en la Imprenta Aldina, la primera edición bilingüe: texto griego acompañado de una nueva traducción latina. Era obra de Alessandro de' Pazzi (Paccius), quien, según manifiesta en la dedicatoria, fechada en 1527, había preparado esta edición en Roma el año 1524. La publicación fue póstuma. Esta edición de Pazzi ofrecía al lector dos ventajas: por primera vez aparecían juntos el texto griego y la traducción latina, separados de las otras obras que acompañaban a la *Poética* en la edición aldina, y también por vez primera se ofrecía al público un

---

22 «Lascaris's emendations constitute an important epoch in the history of the Poetics... and it is probable that the contribution of Lascaris to the text is the greatest which any one scholar has made» (pág. 97 de su edición de la *Poética*, cit. por Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, The University of Chicago Press, 1961, pág. 367, n. 23).

23 *O. c.*, pág. 367.

volumen pequeño y manejable, en contraste con los grandes tamaños de las ediciones anteriores[24]. Quizá a ambas cosas se debió su éxito: se reimprimió en 1537 (un año después de su aparición) en Basilea, y en 1538 en París. El texto griego es, a juicio de Weinberg[25], mejor que el de la aldina, aunque había poco que añadir, a base de los manuscritos accesibles, a las aportaciones hechas en aquella edición por Láscaris. Pazzi utilizó tres manuscritos, uno de ellos del Vaticano (el actual Vat. gr. 1400), de los cuales sacó algunas enmiendas útiles.

En 1548 editó en Florencia Francesco Robortello el primero de los grandes comentarios de la *Poética*, con el siguiente título: *Francisci Robortelli Utinensis in librum Aristotelis De Arte Poetica Explanationes*. Robortello preparó el texto griego tomando como base el de la edición aldina, pero corrigiéndolo con la ayuda de algunos manuscritos. Así se hace constar en la continuación del título de la obra: *Qui ab eodem Authore ex manuscriptis libris multis in locis emendatus fuit*. Dos de estos manuscritos pertenecían a la familia Medici, y Robortello afirma con frecuencia la superioridad de sus lecciones[26]. Weinberg considera la de Robortello como la primera edición crítica del texto de la *Poética*. Era también bilingüe.

Sería prolijo enumerar, aun sin el menor comentario, las ediciones del texto griego a lo largo de tres siglos, hasta la aparición de la *bekkeriana* en 1831. Véase el apartado segundo de nuestra *Bibliografía*. Si hoy carecen de interés para la fijación crítica del texto aristotélico, no dejan de tenerlo para la valoración de las traducciones al latín y a las lenguas modernas durante aquel tiempo, y, en general, para apreciar el enorme influjo de la *Poética* en las literaturas europeas.

El movimiento iniciado en Italia se extendió más o menos pronto a toda la Europa culta de entonces. Pero en ningún sitio alcanzó tanta intensidad como en Italia. Puede afirmarse que, sumada toda la actividad desarrollada en torno al texto

---

24 *Ibid.*, pág. 371.
25 *Ibid.*, pág. 372.
26 *Ibid.*, pág. 388.

griego de la *Poética* en los demás países europeos durante los siglos XVI y XVII, no llega a lo realizado en Italia en los sesenta años siguientes a la publicación de la edición aldina[27]. Ni siquiera en Francia, patria adoptiva del clasicismo, de un clasicismo instaurado precisamente bajo la advocación de Aristóteles, se hizo mucho en este sentido. René Bray, al estudiar el nacimiento y desarrollo de la doctrina clásica en Francia, hace notar que, en el transcurso de los dos siglos mencionados, no se hizo allí más edición del texto griego de la *Poética* que la de Guillaume Morel en 1555-1559: *Aristotelis de arte poetica liber, graece cum variis lectionibus.* Paris, Guill. Morel, 1555, in 8.º (Ach. d'impr., nov. 1559)[28]. En España no se publicó ninguna hasta 1778, en que apareció nuevamente la traducción castellana de Ordóñez suplida y corregida por Flórez Canseco y acompañada del texto griego y de la versión latina de Heinsio[29], que no va en las mismas páginas del texto griego y la traducción castellana (págs. 2-145), sino después de las Notas «del Abad Batteux traducidas del Francés», en las págs. 233-295, constituyendo, de todos modos, una verdadera edición trilingüe[30].

Todas las anteriores quedaron definitivamente anticuadas al aparecer la monumental edición de las Obras de Aristóteles comenzada en 1831 por Immanuel Bekker y algunos colegas bajo el patrocinio de la Real Academia de Prusia y terminada cuarenta años más tarde. Esta edición era la pri-

---

27 Quien desee conocer con amplitud y detalle la historia de la transmisión de la *Poética* en el Renacimiento italiano, vea los capítulos IX-XIII (págs. 349-714) de la gran obra de B. Weinberg repetidamente citada en lo que antecede.

28 R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, 1966, pág. 49. E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, New York and London, 1889; 2.ª ed., 9.ª impr., 1963, pág. 184, menciona como anterior a la de Morel una edición de la *Poética* publicada en París (no dice por quién) el año 1541, la cual «no parece haber tenido ningún influjo apreciable sobre la actividad crítica francesa».

29 V. *infra*, n. 71, los datos de la portada de esta obra.

30 La de Goya y Muniain apareció veinte años más tarde, en 1798, en la imprenta de don Benito Cano. Aunque se titula *El Arte Poética de Aristóteles en Castellano*, es bilingüe, con el texto griego según la «edicion de Glasgua por Roberto Foulis, año de 1745», «que pasa por una de las más seguras», según el traductor.

mera que intentaba restablecer el texto aristotélico basándose en los mejores y más antiguos manuscritos conocidos. Fueron más de cien los utilizados. El texto griego (ARISTOTELES *Graece*) ocupa los dos primeros volúmenes, que vieron la luz el citado año de 1831; el de la *Poética*, las últimas páginas del vol. II (desde la 1447, columna *a*, línea 8 = 1447a8, hasta la 1462, columna *b*, línea 18 = 1462b18)[31]. La editorial Walter de Gruyter reimprimió fotomecánicamente ambos volúmenes (Berlín, 1960), así como, en 1961, el vol. IV, que contiene los *scholia in Aristotelem* recogidos por Chr. Aug. Brandis, junto con el *Supplementum scholiorum Syriani in Metaphysica Commentaria*, supervisado por H. Usener, y la *Vita Marciana*; y, el mismo año 1961, el vol. V, formado por el valiosísimo *Index Aristotelicus* de Herm. Bonitz[32]. La reimpresión de los dos primeros volúmenes no contiene más adiciones que un Prefacio y una lista de las ediciones más importantes de obras de Aristóteles publicadas con posterioridad a la de Bekker; ambas aportaciones se deben a Olof Gigon. Además de la edición bilingüe (greco-latina) de todas las obras de Aristóteles llevada a cabo en París por Firmin-Didot (1848-1869), enumera, como ediciones separadas de la *Poética* posteriores a la bekkeriana, las de F. Susemihl (1865, 1874), J. Vahlen (1867, 1874, 1885), W. Christ (1898, 1904), J. Bywater (1909, 1911), A. Rostagni (1927, 1945), W. Hamilton Fyfe (1927), J. Hardy (1933)[33], A. Gudeman (1934), J. Sykoutris y S. Menardos (1937) y D. de Montmollin (1951). Después de 1960 deben mencionarse la de M. Pittau (1962, 1972), la de R. Kassel (1965, reimpr. litogr. 1966, 1968), cuyo texto reprodujo D. W. Lucas (1968), y la de C. Gallavotti (1974).

---

[31] Las obras de Aristóteles se citan, según costumbre internacional, remitiendo a las páginas, columnas y líneas de la edición de Bekker. Generalmente, cuando la paginación supera el número 1000, se citan sólo las dos últimas cifras. Así se hace en la presente edición; de modo que, p. e., 52a15 equivale a pág. 1452, columna *a*, línea 15 de la edición de Bekker.

[32] Falta el vol. III, que contenía traducciones latinas de Aristóteles hechas durante el Renacimiento; serán sustituidas por fragmentos de obras del Estagirita.

[33] La 1.ª ed. de Hardy apareció en 1932; la 4.ª, en 1965.

II

EL TEXTO GRIEGO DE LA PRESENTE EDICIÓN

El texto griego aquí presentado se basa en el de la citada edición de Rudolf Kassel en la Biblioteca Oxoniense de Escritores Clásicos. La edición de Kassel ha venido a ocupar allí el puesto conservado por la de Bywater durante más de medio siglo. A juicio de Else, la de Kassel «deja anticuadas todas las ediciones anteriores, al ser la única que proporciona algo así como un informe total y cuidadoso sobre los cuatro testigos del texto[34].

Kassel, en efecto, ha estudiado con atención las cuatro fuentes autónomas del texto aristotélico.

1. El *Parisinus graecus 1741* procede, como hemos visto, del siglo X, o quizá del XI. Es el texto griego de la *Poética* más antiguo entre los hoy conocidos. Se cita por la sigla A. Durante mucho tiempo gozó de autoridad indiscutida. Actualmente, como dice Kassel, «perdida la tiranía, conserva el principado» (pág. v); su autoridad no es ya absoluta, pero sigue siendo la de más peso. Y es que «de la traducción latina [de Moerbeke] bastantes veces, y de la arábiga muchísimas, no pueden deducirse las palabras de los ejemplares griegos, y el *Riccardianus,* además de estar mutilado, fue escrito con bastante negligencia» (*ibid.*). Kassel ha colacionado la reproducción fotolitográfica del *Parisinus* publicada por H. Omont en 1891, y, en algunos casos, ha examinado el códice mismo.

2. El *Riccardianus 46,* citado por la sigla B, habría sido escrito, según Else, en el siglo XII[35]; según la opinión común,

[34] *Aristotle. Poetics,* pág. 12.
[35] *Ibidem.*

compartida por Kassel, en el XIV. Durante mucho tiempo permaneció olvidado, o por desconocimiento, o por descuido, o porque no se le concedía importancia. Comenzó después a ser apreciado, pero tardó en ser estudiado diligentemente.

Ya en 1895 publicó Landi una colación del *Riccardianus*; pero, según Kassel, su trabajo fue muy deficiente, pues sólo enumeró todas las lecciones del texto comprendidas entre 1448a29 y 1449a1, seleccionando arbitrariamente las correspondientes a los demás pasajes y omitiendo precisamente las palabras que mejor demuestran su independencia frente al *Parisinus*: (1455a14) τὸ τόξον ἐντείνειν, ἄλλον δὲ μηδένα, πεποιημένον ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ καὶ ὑπόθεσις, καὶ εἴ γε τὸ τόξον, donde el *Parisinus* sólo dice τὸ τόξον. No es extraño, concluye Kassel, que una colación tan imperfecta indujera a los eruditos que la dieron por buena a considerar el *Riccardianus*, igual que los otros códices más modernos, como simple apógrafo del *Parisinus*. Kassel cree dar por vez primera «noticia justa e idónea» de este códice (pág. viii).

3. También se conoció mal y se utilizó ineptamente durante mucho tiempo la traducción medieval latina de la *Poética*. Se ignoraba incluso el nombre del traductor. En 1930 dio a conocer G. Lacombe que esta vieja traducción se conservaba en dos códices medievales: el *Toletanus 47.10* (= T), perteneciente a la Biblioteca del Cabildo catedralicio y escrito hacia 1280, y el *Etonensis 129* (= O), propiedad de la Biblioteca del Colegio y escrito hacia 1300. En 1953 se hizo una edición cuidadosa[36]. Minio-Paluello, en el prefacio, fechó la traducción en 1278 y demostró que era obra de Guillermo de Moerbeke, el cual había usado para ella un códice griego (= Φ) hermano del *Parisinus 1741*.

4. La traducción árabe se hizo en el siglo X sobre otra siríaca perdida, fechada sin seguridad en el IX y basada en un códice griego desconocido. La estudió Margoliouth por

[36] *Aristoteles latinus: De arte poetica Guillelmo de Moerbeke interprete*, ed. † Erse Valgimigli, reviserunt, praefatione indicibusque instruxerunt Aetius Franceschini et Laurentius Minio-Paluello, 1953.

vez primera; posteriormente, J. Tkatsch editó el texto árabe y lo tradujo al latín literalmente, añadiéndole amplios comentarios de carácter crítico [37].

Si ya las deducciones para el texto griego basadas en la traducción latina de Moerbeke, aun tratándose de una lengua tan próxima al griego y de un traductor bien conocido por su escrupulosa fidelidad, son aventuradas y sólo pueden tener, en general, valor de conjeturas, imagínese la desconfianza con que habrá que mirar los intentos de restauración fundados en la traducción de otra traducción, mediante las cuales un original griego desconocido, y por tanto sin garantía, fue adaptado y readaptado a dos lenguas semíticas a través de manipulaciones quizá semejantes a las operaciones clínicas del célebre Procustes.

Me adhiero plenamente al elogio que tributa Else a la edición de Kassel en lo relativo a la cantidad y calidad de su información crítica. También su texto me parece bueno; por eso lo he tomado como base del mío. Pero en algunos casos no he podido seguirlo. En casi todas mis discrepancias se trata de restablecer el rango de autoridad, dando en principio, mientras no haya razón en contra, preferencia al *Parisinus* sobre el *Riccardianus*, a éste sobre la traducción de Moerbeke y a la traducción latina sobre la arábiga. En cuanto a las conjeturas de editores y críticos renacentistas o modernos, sólo pueden prevalecer sobre las fuentes cuando el sentido no admite o rechaza absolutamente el texto tradicional [38].

Enumero a continuación los pasajes en que me aparto del texto de Kassel. Tomo casi siempre de su aparato crítico los datos que, según creo, justifican mi elección en cada caso. Indico en primer lugar la lección adoptada por mí; luego, separada por raya oblicua y seguida por la sigla K (= Kassel),

---

[37] *Die arabische Übersetzung der Poetik des Aristoteles und die Grundlage der Kritik des griechischen Textes* I, 1928; II, 1932.

[38] Poco antes de dar mi trabajo a la imprenta me llegó la edición bilingüe de Massimo Pittau: *Aristotele, La Poetica,* a cura di..., Palermo, 1972. He podido utilizar algunas de sus aportaciones. Su texto griego coincide generalmente con el mío en el deseo de atenerse a las fuentes.

doy la lección de éste; después, siguiendo cada uno a dos puntos (:), los testimonios que apoyan su elección y la mía. Cuando me baso en otras autoridades, lo indico expresamente.

Conviene tener en cuenta, al leer estas notas críticas, la siguiente lista de

SIGLAS

A = cod. *Parisinus 1741.*
B = cod. *Riccardianus 46.*
Lat = trad. latina de Guillermo de Moerbeke.
Ar = trad. árabe de Abū Bišr Matta, según la trad. latina de J. Tkatsch.
rec = códices griegos recientes, de los siglos XV y XVI, cuyas lecciones tienen valor de conjeturas.
Φ = códice griego perdido, utilizado por Guillermo de Moerbeke.
Σ = códice griego perdido, utilizado por el traductor siríaco.
Π = A + Φ.
Ξ = A + Φ + B.
Λ = A + Φ + B + Σ.

Conviene asimismo recordar estas otras siglas, que se refieren al aparato crítico de Bekker:

A^c = A de Kassel.
B^c = cod. Urbin. 47.
N^a = cod. Marc. 215.

Finalmente, recuérdese también que

G = texto griego de la edición bilingüe de Goya y Muniain.

47a26 μιμοῦνται / [μιμοῦνται] K : μιμοῦνται Π (μιμεῖται Paris. 2038) : del. Spengel (non habuisse videtur Σ). — οἱ / ἡ K : ἡ Paris. 2038 (Ar) : οἱ Π.

47a29 ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις / ψιλοῖς ⟨καὶ⟩ ἡ τοῖς μ. K : καὶ ἡ Lobel : ἢ Π (Ar).

47b9 ⟨ἀνώνυμος τυγχάνει οὖσα⟩ / ἀνώνυμοι τυγχάνουσι K : ἀνώνυμοι τυγχάνουσιν οὖσαι Lobel (sed participio nil opus, cf. *De cael.* 294a11, Lobeck, *Phryn.* p. 277) : τυγχάνουσα Π : ⟨ἀνώνυμος⟩ τυγχάνουσα Bernays, cum

nondum innotuisset Arabis *'quae est* (sive *sunt,* Tkatsch, ii. 155.1) *sine appellatione'*. Me atengo para ἀνώνυμος a la conjetura de Bernays, no invalidada, a mi entender, por Ar : τυγχάνει οὖσα Suckow (apud Hardy).

48a15 ὥσπερ γὰρ Κύκλωπας / ὥσπερ † γᾶς † Κύκλωπας K : ὥσπερ γᾶσ κυκλωπᾶσ A : *sicut kyclopas* Lat : ὥσπερ γὰρ Κύκλωπας Vahlen.

48a23-24 τοὺς μιμουμένους / † τοὺς μιμουμένους † K sin explicación.

48a35 οὗτοι / αὐτοὶ K : αὐτοὶ Spengel : οὗτοι Ξ.

48b5 αὐταὶ / αὗται K : αὗται rec : αὐταὶ Ξ.

48b35 ἀλλ' ὅτι / ἀλλὰ K : ἀλλὰ B : ἀλλ' ὅτι Π.

48b36 τὰ... σχήματα / τὸ... σχῆμα K : τὸ... σχῆμα B : τὰ... σχήματα Π.

49a7 ἆρ' ἔχει / εἰ ἄρα ἔχει K : εἰ ἄρα ἔχει rec : *si habet* Lat : ἄρα ἔχει B : παρέχει A.

49a8 ⟨εἰ⟩ αὐτό τε / αὐτό τε K : *sique* Lat (Pittau). — κρίνεται εἶναι / κρῖναι K : κρῖναι Forchhammer : κρίνεται ἦ ναὶ A : κρίνεται εἶναι B (Lat) : *iudicatur esse* Lat (Pittau).

49a9 γενομένης / γενομένη K : γενομένης AB : corr. recentiores quidam.

49a18 πρωταγωνιστὴν / πρωταγωνιστεῖν K : πρωταγωνιστεῖν Sophianus (cf. *Rhein. Mus.* 1962, 117 sq.) : πρωταγωνιστὴν Ξ.

49a19 μέγεθος, ἐκ / μέγεθος· ἐκ K : μέγεθος εκ Christ.

49a23 ποίησιν· / ποίησιν, K.

49a28 πλήθη / πλήθη. K.

49b6 Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις. τὸ μὲν / [Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις] τὸ μὲν K : ἐπίχαρμος καὶ φόρμις Ξ : secl. Susemihl (om. Ar, cuius obscura verba *'ut relinquatur omnis sermo qui est per compendium'* ad notam criticam quae fuerit in Σ incertissima coniectura refert Else).

49b9-10 μέχρι μόνου μέτρου μετὰ λόγου / μέχρι μὲν τοῦ μετὰ μέτρου λόγῳ K. Cf. nota 96 a mi traducción.

49b23 ἀπολαβόντες / ἀναλαβόντες K : ἀναλαβόντες Bernays : ἀπολαβόντες Ξ.

49b26 ἑκάστου / ἑκάστῳ K : ἑκάστου Ξ, tractatus Coislianus in defin. comoediae : ἑκάστῳ Reiz.

49b29 καὶ μέλος / [καὶ μέλος] K : καὶ μέλος Ξ : del. Tyrwhitt.

50a1 τινας), πέφυκεν / τινας [πέφυκεν K sin explicación.

50a2 ἦθος, καὶ/ ἦθος] καὶ K sin explicación.

50a3 πάντες. / πάντες), K.

50a7 γνώμην. Ἀνάγκη / γνώμην—ἀνάγκη K.

50a8 πάσης τραγῳδίας / πάσης τῆς τραγῳδίας K : τῆς B : om. A.

50a12 ⟨πάντες⟩ [οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν] / † οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν † K sin explicación. Más convincente Hardy: «πάντες ὡς εἰπεῖν post multos scripsi, seclusis tamquam glossemate verbis οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν, quae desunt in Ar».

50a13 ὄψεις ἔχει πᾶν / † ὄψις ἔχει πᾶν † K sin explicación.

50a16-17 πράξεως / πράξεων K : πράξεων B : πράξεως Π.

50a17-20 καὶ εὐδαιμονία... τοὐναντίον· / [καὶ εὐδαιμονία... τοὐναντίον]· K sin explicación.

50a29-30 λέξεις καὶ διανοίας / λέξει καὶ διανοίᾳ K : λέξεις καὶ διανοίας Ξ (Ar) : corr. Vahlen.

50b9-10 ἐν οἷς... φεύγει / [ἐν οἷς... φεύγει] K : ἐν οἷς... φεύγει Ξ : del. Bekker (om. Ar).

50b13 τῶν μὲν λόγων / † τῶν μὲν λόγων † K : τῶν μὲν λόγων Ξ : om. Ar (*'videntur fuisse interpolata'* calamo notavit nescio quis in editionis Oxon. a. 1760 exemplari Bodleiano).

50b23 δὲ / δὴ K : δὴ Bywater : δὲ Ξ.

51a2 θεωρίας, / θεωρίας) K.

51a3 ζῷον)· / ζῷον· K.

51a9 ὥσπερ... φάσιν / †ὥσπερ... φάσιν† K sin explicación.

51b19 ἐνίαις / ἐν ἐνίαις K : ἐν ἐνίαις B : ἐνίαις Π.

51b21 Ἄνθει· / Ἀνθεῖ· K : Ἀνθεῖ Welcker : ἄνθει AB : *anthe* Lat : Ἄνθῃ Gudeman (Ar ?).

51b32 καὶ δυνατὰ γενέσθαι / [καὶ δ. γενέσθαι] K : καὶ δ.

γενέσθαι Ξ : secl. Vorlaender (om. Ar) : γενέσθαι del. Hatzfeld - Dufour.

52a3 καὶ μᾶλλον / [καὶ μᾶλλον] K : καὶ μᾶλλον Ξ : del. Ellebodius, Spengel.

52a10 γενέσθαι / γίνεσθαι K : γίνεσθαι B : γενέσθαι Π.

52a33 περιπέτεια / περιπετείᾳ K : περιπετείᾳ Gomperz : περιπέτεια B.

52a35 ἔστιν ὅτε, ὥσπερ εἴρηται, συμβαίνει· / † ἐστὶν ὥσπερ εἴρηται συμβαίνει † K. Sigo aquí a Bekker, cuyo texto es al menos legible.

52b1 φόβον, οἵων... ὑπόκειται· / φόβον (οἵων... ὑπόκειται) K.

52b2 ἔτι δὲ / ἐπειδὴ K : ἐπειδὴ Vahleno duce Susemihl : ἔτι δὲ Ξ.

52b4 αἱ μὲν θατέρου / αἱ μέν εἰσι θατέρου K : εἰσι B : om. Π.

52b7 ἐκείνῳ / ἐκείνου K : ἐκείνῳ Ξ : corr. Bywater.

52b23 ὅλου / ὅλη K : ὅλη Susemihl (ὅλη τοῦ Westphal) : ὅλου Λ.

52b25 μὲν δεῖ / μὲν ⟨ὡς εἴδεσι⟩ δεῖ K : ὡς εἴδεσι rec : om. A.

53a25 καὶ πολλαὶ / καὶ αἱ πολλαὶ K : καὶ αἱ Knebel : καὶ Π.

53a37 κἂν οἱ / οἱ ἂν K : οἱ ἂν Bonitz : ἂν οἱ Ξ. κἂν οἱ Spengel (Pittau).

53b34 τὸν / τὸ K : τὸ Theod. Rentius, Bonitz : τὸν AB.

54a22 ἀνδρεῖον / ἀνδρείαν (sc. εἶναι γυναῖκα) scripsi K : ἀνδρεῖον Ξ.

54a23 τὸ ἢ / οὕτως K : οὕτως Vahlen : οὐ τῷ B : **τῶι A : *aut* Lat : τὸ ἢ Pittau; confirmat Lat *aut*.

54a25 ὥσπερ εἴρηται / ὡς προείρηται K : ὡς προείρηται (προ ex περ corr.) B (Ar) : ὥσπερ εἴρηται Π.

54a27 ὑποτιθείς / ὑποτεθῇ K : ὑποτεθῇ B : ὑποτιθείς Π.

54a29 ἀναγκαῖον / ἀναγκαίας K : ἀναγκαίας Thurot : ἀναγκαῖον Ξ (Ar).

54a33 ὥσπερ / ὁμοίως ὥσπερ K : ὁμοίως B (cf. *Phys.* 208a 27) : om. Π.

54b13 ποιεῖν· / ποιεῖν K.

54b14-15 παράδειγμα... Ἀγάθων... Ὅμηρος / † παράδειγμα...

ἀγαθὸν... Ὅμηρος† K : παράδειγμα σκληρότητος Λ : post ἀγαθὸν καὶ transp. Lobel : secl. Ritter, prob. Else qui post καὶ add. ὅμοιον. Cf. nota 223 a mi traducción.

54b35 διό τι ἐγγὺς / διὸ ἐγγύς τι K : διὸ ἐγγύς τι Vahlen : δι' ὅτι ἐγγὺς A : διό τι ἐγγὺς B.

54b37 αἴσθεσθαι / αἰσθέσθαι K : αἴσθεσθαι AB (Ar).

55a5 ὁ 'Ορέστης / 'Ορέστης K : ὀρέστης B : ὁ ὀρέστης A.

55a7 γὰρ τὸν / γὰρ ἔφη τὸν K : ἔφη B (Ar) : om. Π.

55a15 ὡς δὴ / ὡς δι' K : δι' Ξ : δὴ Tyrwhitt. Acepto con Hardy y Pittau esta corrección que facilita la comprensión del conjunto.

55a25-26 λανθάνοιτο / λανθάνοι [τὸ] K : λανθάνοι rec : λανθάνοιτο B : λανθάνοι τὸ A.

55a27 ὁρῶντα τὸν θεατὴν / ὁρῶντα [τὸν θεατὴν] K : ὁρῶντα (se. τὸν ποιητὴν) Butcher : ὁρῶντα τὸν θεατὴν Λ. [τὸν θεατὴν] secl. Gomperz, Butcher, Hardy.

55b7-8 διὰ... καθόλου / [διὰ... καθόλου] K : διὰ... καθόλου Ξ : secl. Christ (ἔξω τοῦ καθόλου secluserat Duentzer).

55b17 ⟨οὐ⟩ / οὐ K : om. Ξ. οὐ no es imprescindible; sí aceptable.

55b22 τινάς αὐτός, ἐπιθέμενος / τινὰς ἐπιθέμενος K : ἐπιθέμενος αὐτὸς B : αὐτὸς ἐπιθέμενος αὐτὸς Π.

55b31 ἡ αὐτῶν, λύσις / ἡ αὐτῶν ** λύσις K.

56a2 τέταρτον... / τέταρτον † οης † K : οης B : ὄης A : spat. vac. in Lat : ὄψις Bywater coll. 1458a5, sed obstat 1459b8-9. «τὸ δὲ τέταρτον εἶδος scripsi», Heinsius, apud F. Canseco, pág. 321. Cf. nota 265 a mi traducción.

56a8 οὐδὲν ἴσως / οὐδενὶ ὡς K : οὐδενὶ ὡς Zeller : οὐδὲν ἴσως AB : *nihil minus* (ἧσσον) Lat : ἴσως non vertit Ar.

56a10 ἄμφω ἀεὶ κροτεῖσθαι / ἀμφότερα ἀρτικροτεῖσθαι K : ἀμφότερα ἀρτικροτεῖσθαι Immisch : ἀμφότερα ἀντικροτεῖσθαι B : ἄμφω ἀεὶ κροτεῖσθαι A : *ambo semper coadiuvare* (*coadunare* Lobel) Lat.

56a23 τοῦτο / τοῦτο καὶ K : καὶ B (Ar ?) : om. Π.

56a25-26 ὑπολαβεῖν / ὑπολαμβάνειν K : ὑπολαμβάνειν B : ὑπολαβεῖν A.

56b8 ἡδέα / ἢ δέοι K : ἢ δέοι Vahlen : ἡδέα AB (Ar).

56b26 δὲ φωνῆεν / δὲ ταῦτα φωνῆεν K : ταῦτα B : om. Π.

56b36 συλλαβὴ καὶ / † συλλαβὴ καὶ † K : συλλαβὴ καὶ Ξ : ex Ar sic fere emendaveris οὐ συλλαβή, συλλαβὴ δὲ.

57a2 πεφυκυῖαν / πεφυκυῖα K sin justificar : πεφυκυῖαν A : πεφυκυῖα B (Hardy).

57a13 θεοδώρῳ τὸ δῶρον / θεόδωρος τὸ δωρος K : θεόδωρος τὸ δωρος Ritter (Ar), cf. *De interpr.* 16a21, pap. Theophr. 8 : θεοδώρῳ τὸ δῶρον Ξ.

57a22 ἐρώτησιν ἢ ἐπίταξιν / ἐρώτησιν ἐπίταξιν K : ἐπίταξιν Π : ἢ ἐπίταξιν B.

57a29 συνδέσμων / συνδέσμῳ K : συνδέσμῳ rec : -ων Ξ (Ar).

57b14 ἀτειρέϊ / ταναήκεϊ K : τανακέι B (*'acuto'* Ar) : ατερει A : *duro* (= ἀτειρέι) Lat.

57b33 πεποιημένον / * * πεποιημένον K : κόσμου explicationem deesse vidit Madius.

58a14 ταὐτά / σύνθετά K : σύνθετα Σ : ταῦτα AB : *eadem* Lat.

58a16 πέντε, πῶυ, νᾶπυ, γόνυ, δόρυ, ἄστυ / πέντε * * K : πέντε Ξ : τὸ πῶυ τὸ νᾶπυ τὸ γόνυ τὸ δόρυ τὸ ἄστυ in marg. cod. Estensis 100 adnotavit G. Valla, unde in rec. quosdam devenerunt; diverso ordine Ar exhibet *'dory poy* (?) *napy gony'*, quintum vocabulum corruptum.

58a28 ὀνομάτων / ⟨ἄλλων⟩ ὀνομάτων K : ἄλλων Twining ex Piccolominii versione (Ar) : om. Ξ.

58a29 μεταφορὰν / μεταφορῶν K : μεταφορῶν Bywater : -ὰν Λ.

58a32 γὰρ μὴ... ταπεινὸν ἡ / γὰρ τὸ μὴ... ταπεινόν, οἷον ἡ K : τὸ μὴ B : μὴ A. Om. οἷον, entre otros, Bekker y Hardy, aunque Bekker reconoce que lo tienen N^{a}A^{c}B^{c}. Parece superfluo, pues la enumeración es completa.

58b1 συμβάλλονται / σύμβάλλεται K : συμβάλλεται Ξ : -ονται rec. La corrección parece justa, pues el sujeto son los tres nombres en plural de la lín. siguiente.

58b8 ῥᾴδιον ποιεῖν / ῥᾴδιον ὂν ποιεῖν K : ὂν B : om. Π.

58b9-10 Las dos citas «Ἐπιχάρην... βαδίζοντα» y «οὐκ... ἐλλέβορον» son inseguras. En la segunda, A tiene γεράμενος. Adopto la lección γ' ἐράμενος de B[c].

58b15 ἁρμόττον πως / ἁρμόττον K : ἁρμόττον rec (Lat) : ἁρμόττοντος A : ἁρμόττον πως B : ἁρμοττόντως Tucker.

58b23 φαγέδαινα / φαγέδαιναν K : φαγέδαιναν Hermann (-α rec) : φαγάδαινα B (post ultimam litt. foramen, quo ν perisse potest : φαγάδενα A.

58b32 εἴποι ἐν / εἴπειεν ἐν K : εἴπηι ἐν A : εἴπειεν B : εἴποι ἐν apogr. (Hardy).

59a28 θατέρου / θάτερον K : θάτερον rec : θατέρου Ξ.

59a36 οἷς / [δὶς] K sin explicación. οἷς Bekker, que anota «[οἷς] δὶς N[a]B[c] et pr A[c] : re enim delet» : οἷς ya en G, también Hardy.

59b2 Κυπρικὰ / Κύπρια K : Κύπρια Castelvetro : κυπρικὰ Ξ.

59b5-7 πλέον... καὶ Σίνων καὶ Τρῳάδες. / [[πλέον]... [καὶ Σίνων καὶ Τρῳάδες]] K : πλέον... Τρῳάδες Ξ (Ar om. Εὐρύπυλος et Λάκαιναι) : interpolatori tribuit Else, alteri interpolatori πλέον (5) et καὶ Σίνων καὶ Τρῳάδες (7), quae verba iam Hermann postea adiecta esse censuerat, sed ab ipso Aristotele; τοιγαροῦν... Τρῳάδες secluserat Ritter.

60a5 διαιρεῖσθαι / αἱρεῖσθαι K : αἱρεῖσθαι Bonitz (*eligere* Lat) : διαιρεῖσθαι AB.

60a23 δὴ / δεῖ K : δεῖ B : δὴ Π. — ἀλλ' οὐδὲ / ἄλλο δὲ K : ἄλλο δὲ codices (?) Robortelli : ἄλλου δὲ A : ἀλλ' ουδὲ B, A[rec] (Lat).

60a24 γενέσθαι ἢ προσθεῖναι / γενέσθαι ᾗ, προσθεῖναι K : ᾗ Jortin, Vahlen : ἢ Ξ : del. Ellebodius, Bonitz.

60a34-35 ἂν... ἄτοπον / † ἂν... ἄτοπον † K sin explicación. Sigo a G, Bekker, Hardy.

60b12 γλῶττα καὶ μεταφορὰ / γλῶτται καὶ μεταφοραὶ K : γλῶτται... μεταφοραὶ Menardos : -α... -ὰ B : γλώτταις... -αῖς A.

60b18 ἄμφω / ⟨ἄμ'⟩ ἄμφω K : ἄμ' ἄμφω Vahlen : ἄμφω Ξ.

60b20	ἢ ἀδύνατα πεποίηται / [ἢ ἀδ. πεποίηται] K : ἢ ἀδ. πεποίηται AB : secl. Duentzer : ἢ ἀδύνατα non vertit Lat.
60b21	ὁποιαοῦν / ὁποιανοῦν K : ὁποιανοῦν AB : ὁποιαοῦν Winstanley (Hardy).
60b28	ἡμαρτῆσθαι / [ἡμαρτῆσθαι] K : μαρτῆσθαι (ἡ super μ scr. m. rec.) A : τῆμαρτῆσθαι B : del. Ussing.
60b36	ἀλλ' ἔτυχεν / ἀλλ' εἰ ἔτυχεν K : εἰ ἔτυχεν B (Vahlen) : ἔτυχεν Π.
61a5	ἢ / εἰ K : εἰ Spengel : ἢ Π : om. B.
61a8	ἢ / εἰ K : εἰ Φ : ἢ AB.
61a16	ἄλλοι / πάντες K : πάντες Graefenhan : ἄλλοι Λ. Cf. nota 365 a mi traducción.
61a31	γε κατὰ / γε ⟨καὶ⟩ κατὰ K : γε κατὰ A : κατά γε B : καὶ add. Heinsius (Ar).
61a33	οἷον τὸ / οἷον τῷ K : οἷον τῷ Bywater : οἷον τὸ AB.
61a35	ὡς / ὧδί, ὡς K : ὧδί ὡς B (Vahlen) : ὡς A.
61b8	διαμάρτημα / δι' ἁμάρτημα K : δι' ἁμάρτημα Madius (Lat) : διαμάρτημα A.
61b9	εἰκὸς ἐστιν / †εἰκός ἐστιν† K : εἰκός Π (Ar) : εἰ Ἰκάδιος ?
61b12	⟨ἴσως γὰρ ἀδύνατον⟩ τοιούτους / ** τοιούτους K : ⟨καὶ εἰ ἀδύνατον⟩ suppl. Vahlen qui lac. detexit, ⟨καὶ ἴσως ἀδύνατον⟩ ex Ar Gomperz : Ἴσως γὰρ ἀδύνατον Pittau ex Ar «*fortasse enim impossibile est*».
61b15-16	ὑπεναντία, ὡς / ὑπεναντίως K : ὑπεναντίως Twining (Ar ?) : ὑπεναντία ὡς Π.
61b18	αὐτὸν / †αὐτὸν† K : αὐτὸν Π : λυτέον M. Schmidt : fortasse ἐναντίον, cf. *De gen. et corr.* 315a3.
62a4	ἢ / εἰ K : εἰ rec : ἢ Π.
62a16	καὶ τὰς ὄψεις / [καὶ τὰς ὄψεις] K : καὶ τὰς ὄψεις Π (Ar) : secl. Spengel. — ἃς / ἧς K sin explicación : ἃς coni. Vahlen = Ar : ἧς A defendit Bywater (Hardy).

III

EL TEXTO LATINO

1. Traducciones latinas de la «Poética» anteriores a la de Riccoboni

La traducción latina de la *Poética* había sido hecha ya varias veces antes del Renacimiento. La primera de que se tiene noticia la llevó a cabo en España, a mediados del siglo XIII, Hermán Alemán, uno de los traductores más ilustres de la Escuela de Toledo en su segundo período [39]. En España igualmente realizó la suya Mantino de Tortosa en el siglo XIV. Ni una ni otra se hicieron sobre un texto griego, sino que partieron de la versión arábiga abreviada del filósofo hispano-árabe Averroes, basada a su vez en la traducción árabe de un cristiano nestoriano llamado Abu Baschar (Abū Bišr), que tampoco había tomado como punto de partida un original griego, sino una traducción siríaca [40].

La primera traducción directa del griego al latín fue la de Guillermo de Moerbeke [41], más conocido por los filósofos que por los humanistas a causa de sus traducciones de otras obras de Aristóteles, especialmente por la de la *Metafísica*, que, como es sabido, fue utilizada por Tomás de Aquino para su Comentario de los doce primeros libros de esta obra capital del Estagirita [42].

---

[39] Hermán Alemán (*Hermannus Alemanus*) trabajó largos años en Toledo como traductor latino. Hizo también una traducción castellana del *Salterio*, escrita, a juicio de Menéndez Pidal, «con notable vigor literario, aunque con un mediano conocimiento de la lengua hebrea, lo cual hace suponer que tuviese algún colaborador; quizá no lo necesitaba para el manejo de la lengua española, pues estaba naturalizado en el reino de Alfonso [X el Sabio], donde ocupó la silla episcopal de Astorga, de 1266 a 1272» (*España en su Historia*, Madrid, 1957, vol. I, págs. 735-736 y 739-740).

[40] J. E. Spingarn, *o. c.*, pág. 16.

[41] Vid. *supra*, pág. 24.

[42] Vid. mi edición trilingüe de la *Metafísica de Aristóteles*, Madrid, Gredos, 1970, págs. XIV s.

Las traducciones de Hermán Alemán y de Mantino de Tortosa tomaban el pensamiento aristotélico de fuente muy alejada del original. Moerbeke hizo la suya *ad pedem litterae* según su costumbre, y tampoco dispuso de un texto griego totalmente aceptable. No eran, pues, estas traducciones apropiadas para despertar el interés de los hombres de letras del Renacimiento. A esto se debió sin duda, al menos en parte, que la *Poética* de Aristóteles no llegara a ser conocida por Dante ni por Boccaccio, ni probablemente por Petrarca, que sólo una vez alude a ella oscuramente. Los humanistas italianos del siglo XVI tenían la convicción de que la *Poética* acababa de ser recuperada tras largos siglos de olvido. Robortello escribe en 1548: «Este libro yació en el abandono casi hasta estos tiempos nuestros» [43]. Bernardo Segni, que tradujo la *Poética* al italiano en 1549, se refiere a ella como «abandonada y olvidada por largo tiempo». Y Bernardo Tasso, unos diez años más tarde, lamenta que haya estado «sepultada durante tanto tiempo en las oscuras sombras de la ignorancia».

La primera traducción latina de la *Poética* hecha con espíritu renacentista fue la que en 1498 publicó en Venecia Giorgio Valla. La traducción de Valla puede, en efecto, considerarse como el primer cohete de la gran fiesta literaria que los estudiosos de Aristóteles celebraron en Italia durante más de cien años. Pero, ya fuese «che la copia del testo greco lo ingannasse, o che verso di sè fusse l'opera malagevole per ogni guisa massimamente in quei tempi, egli di quella impresa picciola lode si guadagnò» [44].

No siendo, pues, satisfactoria la traducción de Valla, Alessandro Pazzi, «huomo delle lingue intendente, et ingegnoso molto, alla medesima cura si diede, et ci lasciò la latina

---

[43] «Jacuit liber hic neglectus ad nostra fere haec tempora». Tomo esta cita y las dos siguientes de Spingarn, *o. c.*, pág. 17.

[44] Lionardo Salviati, «Delli interpreti di questo libro della Poetica», breve nota incluida en el ms. de la Bibl. Nac. de Florencia II.II.11, titulado *Parafrasi e Commento della Poetica d'Aristotile*, cuya descripción puede verse en Bernard Weinberg, *o. c.*, pág. 1147. La nota «Delli interpreti...» la reproduce Spingarn como *Apéndice B* de su *o. c.*, págs. 334-336, por donde cito: pág. 334.

traduzzione, che in tutti i latini commenti fuorch' in quello del Vettorio si leggie»[45]. Pazzi, como se deduce de su dedicatoria a Nicolaus Leonicus[46], fechada en Venecia el año 1527, hizo la traducción en Roma el año 1524 («anno prope iam tertio ab hinc, Romae cum essem»), pero no la publicó hasta 1536. El éxito de su empresa, como vemos por Salviati, fue grande. Su traducción alcanzó en seguida la categoría de clásica, y no sólo se reimprimió una docena de veces durante el siglo XVI, sino que sirvió de base a comentarios tan importantes como los de Robortello y Maggi[47].

En 1550 publicó Vincenzo Maggi una obra basada en materiales que había dejado Bartolomeo Lombardi, muerto a fines de 1541 o principios de 1542[48]. Se titula *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes*, y contiene, junto con un amplio comentario, el texto griego y una traducción de la *Poética*. En la publicación de Maggi, la obra aristotélica está dividida en 157 secciones; a cada sección del texto griego y de la traducción correspondiente sigue un párrafo titulado *Explanatio*, seguido a su vez por una *Annotatio*. El texto y la traducción son esencialmente los de Pazzi; las enmiendas al texto van precedidas por un asterisco, y cuando se introduce un cambio en la traducción se pone entre obelos el pasaje correspondiente no sólo de ésta, sino también del texto griego[49].

Contiene también una traducción latina de la *Poética* el comentario de Pietro Vettori, titulado *Petri Victorii Commentarii in Primum Librum Aristotelis de Arte Poetarum* y descrito así en la prolongación del título: «Positis ante singulas declarationes Graecis vocibus auctoris: Iisdemque ad verbum Latine expressis»[50]; de donde se deduce que los Comentarios de Vettori incluían, además, una edición bilingüe, greco-latina, del tratado aristotélico. La obra se publicó en Florencia el

---

45 *Ibid.*, págs. 334-335.
46 Cf. B. Weinberg, *o. c.*, pág. 1140.
47 *Ibid.*, pág. 373.
48 *Ibid.*, págs. 373 ss.
49 *Ibid.*, pág. 406.
50 *Ibid.*, pág. 1156.

año 1560, y se reimprimió en 1573. Salviati dice que Vettori era muy estudioso de los escritos antiguos («delle antiche scritture diligentissimo osservatore») y que, en el conocimiento de las lenguas, ocupaba el primer lugar entre sus contemporáneos [51]. Además de los Comentarios con texto griego y traducción latina, publicó Vettori en 1564 una edición del texto griego sin traducción y sin comentario [52]. Salviati resume su opinión sobre él en este elogio extraordinario: «in ogni parte, ma nella correzzione del testo spetialmente e nella traduzione, ha fatto sì che poco più avanti pare che di lume a questo livro possa desiderarsi» [53].

En 1576 publicó Bernardino Baldino en Milán una traducción de la *Poética* en versos latinos. Baldino la considera fiel aunque esté en verso, como puede verse por el título que le puso: *Liber de Arte Poetica Aristotelis a Bernardino Baldino versibus fideliter et Latine expressus* [54].

Aunque no ha llegado a imprimirse, se conserva parcial o totalmente en varios manuscritos otra traducción latina de la *Poética,* hecha hacia 1571 por Nicasio Elebodio (Nicaise Van Ellebode). Forma parte de la obra titulada *In Aristotelis Librum de Poetica Paraphrasis* [55]. Elebodio no escribió esta obra en Italia, pero había estudiado en la Universidad de Padua, y envió a un corresponsal italiano el manuscrito que contenía la traducción, con una carta fechada en Presburgo el 22 de febrero de 1572, en la cual le pedía que mostrase la traducción a Riccoboni y a Paulo Manuzio.

---

51 Spingarn, *o. c.,* pág. 335.

52 Weinberg, *o. c.,* pág. 1156.

53 Spingarn, *o. c.,* pág. 335.

54 Weinberg, *o. c.,* pág. 1116. Spingarn considera esta traducción de Baldino como una muestra de los «curiosos excesos a que la admiración de Aristóteles indujo a los eruditos italianos». *O. c.,* pág. 140.

55 Puede verse la descripción de tales manuscritos en Weinberg, *o. c.,* págs. 1125 s.

2. La traducción latina de Riccoboni

Antonio Riccoboni enseñaba, hacia 1570, humanidades en la Universidad de Padua, una de las más ilustres de Italia, donde también enseñó pocos años más tarde Galileo.

La primera obra impresa que conocemos de Riccoboni se publicó en Venecia el año 1579. Es un volumen de [32] + 457 + [7] páginas, en 8.º, que contiene la *Retórica* y la *Poética* de Aristóteles, y lleva el siguiente título: «*Aristotelis Ars Rhetorica* ab Antonio Riccobono Rhodigino I. C. Hvmanitatem in Patauino Gymnasio profitente latine conuersa... *Aristotelis Ars Poetica* ab eodem in latinam linguam versa. Cum eiusdem de re Comica disputatione». La parte dedicada a la *Poética* tiene las siguientes secciones: *a*) una nota preliminar, titulada «Quomodo ars poetica sit pars logicae»; *b*) una breve relación de «Variae quaedam lectiones»; *c*) la traducción latina de la *Poética,* y *d*) un tratado «De re Comica».

En la nota preliminar considera Riccoboni los argumentos de autores que habían estudiado antes que él la relación entre poesía y lógica, y expone su propia opinión sobre el tema. Es una especie de introducción general, destinada a facilitar al lector la comprensión del cuerpo principal de la obra, constituido por la sección tercera.

Las «Variae lectiones» son, a juicio de Weinberg[56], pocas y de originalidad escasa. Riccoboni se limita a justificar, en algunos puntos difíciles del texto, su elección de una de las lecciones propuestas por sus antecesores. La elección sirve, generalmente, para explicar su propia traducción del pasaje afectado. Unas veces acierta al elegir; otras, se equivoca. Weinberg da como ejemplo de lo primero el repudio de ὡς πέρσας en 1448a15, y de lo segundo, la elección de ἀμφοτέροις en vez de διὰ τῆς φωνῆς en 1447a20, donde Riccoboni traduce: «alii autem utrisque». Pero la repercusión total de su elección de variantes sobre la traducción es de escasa importancia.

---

56 *Ibid.,* pág. 584.

La traducción de Riccoboni es, según Weinberg, característica de su tiempo: «constituye una especie de vulgarización del texto latino» [57]. Riccoboni trataría de conseguir una traducción más accesible que las anteriores para el lector italiano, simplificando el orden latino de las palabras hasta acercarlo a la manera propia de la lengua vulgar, eliminando las florituras de estilo, las palabras escogidas, los intentos innecesarios de dar sonoridad y variedad a la frase. Como muestra de lo conseguido por Riccoboni, transcribe Weinberg una a continuación de otra las traducciones de Maggi y de Riccoboni correspondientes al pasaje 1447a18-23 [58]:

> *Maggi,* p. 39: Vt enim coloribus, atque figuris pleraque quidam aemulantes imitantur, hi quidem arte, consuetudine illi, nonnulli etiam uoce: ita quoque et in dictis artibus accidit. etenim omnes imitationem exercent, numero dico, sermone, harmonia; hisque uel separatim, uel promiscue.
>
> *Riccoboni,* p. 386: Vt enim, et coloribus, et figuris multa imitantur aliqui effigiem exprimentes, partim quidem per artem, partim vero per consuetudinem; alij autem vtrisque: sic in dictis artibus omnes quidem faciunt imitationem in numero, et oratione et harmonia; atque his separatim, aut mixtis.

La latinidad ha sufrido —comenta Weinberg—, pero se ha logrado un texto más aceptable para el lector italiano.

Esta conclusión sólo parece tener en cuenta la apariencia externa. Si consideramos ambos textos latinos con independencia del original griego que tratan de reproducir, es indudable que el de Maggi se acerca más al ritmo y al color de la prosa clásica, y, desde este punto de vista, supera notablemente al de Riccoboni. Pero, si confrontamos los dos textos latinos con el original griego y los juzgamos como traducciones, el de Riccoboni se aproxima bastante más al objetivo primero y más importante de cualquier traducción:

---

57 *Ibidem.*
58 *Ibid.,* pág. 585.

decir todo y sólo lo que dice el original. Veámoslo con algún detalle.

Podemos observar en la traducción de Maggi:

a) *ligeras imprecisiones*: traducción de πολλὰ (lín. 19 del texto griego) por *pleraque*, que tanto puede significar «muchas cosas» como «las más de las cosas» (Riccoboni: *multa*); trad. de ἀπεικάζοντες (*ibid.*) por *aemulantes*, de *aemulor*, que propiamente significa «tratar de imitar a otro», «competir con otro», pero aquí se emplea en el sentido de «tratar de imitar un objeto» (Riccoboni: *effigiem exprimentes*);

b) *pequeñas omisiones*: καὶ (lín. 18); primer δὲ (lín. 20); ἐν (lín. 22), y dos veces καὶ (*ibid.*);

c) *adiciones*, es decir, palabras sin correspondencia exacta en el texto griego: *quoque* después de οὕτω > *ita* (lín. 21); *accidit* después de τέχναις > *artibus* (*ibid.*); *dico* después de ῥυθμῷ > *numero* (lín. 22);

d) *pequeñas libertades* en busca de ornato estilístico que no hay en el original: así el quiasmo *hi quidem arte, consuetudine illi* < οἱ μὲν διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας (líns. 19-20); la trad. de διὰ τέχνης... διὰ συνηθείας... διὰ φωνῆς por simple ablativo: *arte... consuetudine... uoce* (Ricc.: *per artem... per consuetudinem...*); la trad. de δὲ (lín. 20) por *etiam* (Ricc.: *autem*); la ruptura de la frase cortándola con un punto (lín. 21) y la sustitución de μὲν > *quidem* por *etenim*; la trad. de ποιοῦνται por *exercent* (Ricc.: *faciunt*); íd. del participio μεμιγμένοις por adverbio: *promiscue* (Ricc.: *mixtis*).

En Riccoboni, si prescindimos de la variante ἀμφοτέροις y su exacta traducción por *utrisque*, sólo hallamos:

a) *dos* pequeñas omisiones (καὶ, de κἂν, lín. 21, y el primer ἢ de la lín. 23), frente a *cinco* en Maggi;

b) una pequeña libertad estilística: la trad. de οἱ μὲν... οἱ δὲ... (líns. 19-20) por *partim* quidem... *partim* vero, frente a más de media docena en el texto de Maggi.

Si aceptamos como muestra válida el análisis, realizado desde el punto de vista de la técnica de la traducción, de un

pasaje tan breve, tenemos que concluir que la traducción de Riccoboni, más que la facilidad de acceso para el lector italiano, busca la fidelidad al original griego, al cual procura ceñirse, en lo posible, hasta en el orden de las palabras. Yo diría que su método es intermedio entre el de Moerbeke —calco casi mecánico del original, del que resulta un latín bárbaro y asperísimo, con frecuencia difícilmente comprensible— y el de Maggi (más próximo al de Maggi), que aspira a conseguir una prosa latina florida y de regusto clásico, aunque sea a costa de pequeñas infidelidades que, si no afectan a lo esencial del pensamiento aristotélico, sí cambian de alguna manera el estilo de la *Poética.*

Un análisis más detallado de la traducción de Riccoboni lo hallará el lector en el *Apéndice* III de la presente obra. Veamos aquí todavía algunas de las características externas que, según Weinberg[59], presenta en su primera edición de 1579.

El traductor resume en notas marginales el contenido de los pasajes adyacentes, ahorrando así al lector el trabajo de poner por sí mismo tales notas, como se veían obligados a hacer los lectores de traducciones anteriores. Con frecuencia estas notas marginales enuncian un problema discutido acerca del pasaje anotado; por ejemplo, frente a la frase (de 1447a28) «Epopoeia vero solum sermonibus nudis, vel metris», escribe: «Quidam exponunt, uel, pro Idest», suscitando así la debatida cuestión sobre prosa y verso. Inmediatamente después anota al margen: «An Epopoeia possit fieri soluta oratione».

A veces añade al margen listas numeradas, y, cuando es posible, inserta referencias a palabras citadas. Divide el texto en grandes secciones, sin numerarlas, pero poniendo título a cada una. En ocasiones divide también párrafos y frases, numerando a veces las partes, dando a la exposición forma de tabla o cuadro. Weinberg reproduce así la definición de la tragedia según la traducción de Riccoboni:

1. Est igitur Tragoedia imitatio

[59] *O. c.*, pág. 584.

2. actionis probae
3. et perfectae,
4. magnitudinem habentis,
5. suaui sermone,
6. separatim singulis formis in partib. agentib.
7. et non per enarrationem,
8. sed per misericordiam et metum inducens talium perturbationum purgationem.

Muchos de estos artificios expositivos quedaron eliminados en la reimpresión de 1587; pero algunos fueron incluso ampliados [60].

En la edición de 1584, el texto aparece dividido en cincuenta secciones con numeración romana, que llevan los siguientes títulos:

I: De natura poesis. — II: De origine poesis. — III: De convenientia et differentia inter Tragoediam et Epopoeiam. IIII: Definitio Tragoediae. — V: Partes Qualitatis in Tragoedia. — VI: De Fabulae proprietatibus. — VII: Prima Proprietas Fabulae. — VIII: Secunda Proprietas Fabulae. — IX: Tertia Proprietas Fabulae. — X: Quarta Proprietas Fabulae. — XI: Quinta Proprietas Fabulae. — XII: Sexta Proprietas Fabulae. — XIII: Septima Proprietas Fabulae. — XIIII: Octaua Proprietas Fabulae. — XV: De Partib. Quantitatis in Fabula Tragica. — XVI: De Constitutione pulcherrimae Tragoediae. — XVII: De Moribus Tragicae Personae. XVIII: De Solutionibus Fabularum. De Spectanda morum pulchritudine. De iis, quae sub sensum cadunt. — XXI (*sic*): De Agnitione. — XX: De Subcontrariis. — XXI: De Perturbationibus. — XXII: De Fabularum Episodiis. — XXIII: De Tragoediae nexu, et solutione. — XXIIII: De Tragoediae speciebus. — XXV: De Poetarum praestantia. — XXVI: De Tragoedia alia, et eadem. — XXVII: De Constitutione Fabularum. — XXVIII: De Admirabili. — XXIX: De Choro in actione inserto. — XXX: De sententia. — XXXI: Pronuntiationem pertinere ad elocutionem. — XXXII: Elocutionis partes. — XXXIII: Nominis species. — XXXIIII: Nominum genera. — XXXV: De Nominibus peregrinis, et

60 *Ibidem.*

translatis cum propriis temperandis. — XXXVI: De modo seruando in vsu variorum nominum. — XXXVII: De Epopoeia. — XXXVIII: Conuenientia inter Epopoeiam, et Tragoediam. — XXXIX: Differentia inter Epopoeiam et Tragoediam. — XL: Vitia communia Epopoeiae, et Tragoediae. — XLI: De Excusationibus Poetarum. — XLII: De tertio capite Solutionum. — XLIII: De primo capite Solutionum. — XLIIII: De secundo capite Solutionum. — XLV: De tertio, et primo capite Solutionum. — XLVI: De recta reprehensione, et numero reprehensionum, ac Solutionum. — XLVII: Quibus rationibus Epopoeia videatur Tragoediae praeferenda. — XLVIII: Responsio ad rationes. — XLIX: Plura, et meliora habet Tragoedia, quam Epopoeia. — L: Epilogus Libri de Poetica.

Las notas van en el margen derecho, y las llamadas a nota se indican en el texto con letras pequeñas y voladas, comenzando nuevamente el orden alfabético en cada sección. Ninguna sección agota el abecedario; sólo en dos (I y XXIII) llegan las notas hasta la letra *s*.

Weinberg piensa que Riccoboni se fijó para su trabajo de traductor tres objetivos fundamentales: 1) conseguir una traducción más sencilla y de lectura más fácil que las anteriores; 2) adoptar, por medio de la traducción misma, una posición firme sobre el mayor número posible de cuestiones debatidas a propósito del texto; 3) poner de manifiesto el orden, las partes y el método de la obra original[61].

Ya hemos visto hasta qué punto el deseo de sencillez coincide con el de fidelidad al texto aristotélico, evitando introducir en la traducción cualquier ornato estilístico, incluso la alteración innecesaria del orden de las palabras.

Para lograr el segundo objetivo, Riccoboni procura, en primer lugar, traducir cada palabra griega siempre por la misma palabra latina; además, como ya se ha dicho, recurre a veces a explicaciones marginales. Así, en la traducción de βελτίονας y χείρονας (1448a4 y a17), donde Maggi dice «meliores» y «deteriores» la primera vez, y «praestantiores» y

[61] *Ibidem.*

«humiliores» la segunda, Riccoboni escribe en ambos pasajes «meliores» y «peiores»[62]; y, en cuanto a las explicaciones marginales, en 1448a4, después de traducir ἢ καθ' ἡμᾶς «quam secundum nos», explica al margen: «...secundum nos, id est quam homines praesentis aetatis, uel quam homines communes, quales nos sumus»[63]. Aquí deja que el lector elija. Pero otras veces adopta una postura más resuelta. Al traducir los pasajes del cap. XV donde, entre las cualidades de los caracteres, Aristóteles enumera τὸ ὅμοιον (54a24) y τὸ ὁμαλόν (54a26), Riccoboni traduce respectivamente por «similes» y «aequales» y anota al margen: «Similitudo refertur ad eos de quibus alii scripserunt», «Aequalitas ad eos de quibus nos primum scribimus». Y, como ejemplo en que la traducción implica una decisión en problemas muy debatidos, Weinberg cita[64] el siguiente pasaje relativo al héroe trágico (53a7-13),

---

[62] Hay sin duda esta tendencia en la traducción de Riccoboni; pero hay también muchas excepciones. Se podría afirmar incluso que la mayoría de las palabras griegas, aun cuando se trata de términos importantes, no reciben una, sino varias traducciones. He aquí unos cuantos ejemplos:

ἄγνοια *ignoratio* 52a30; *ignorantia* 53b35, 56b13;
ἀγών *certamen* 50b18, 53a27; *contentio* 51a6;
ἀκολουθέω *consequor* 48a3, 49b10, 53a34; *persequor* 52a28; *sequor* 62b7;
ἄλογον *sine ratione* 54b6, 61b23; *quod ratione vacat* 60a13, 61b20; *quod caret ratione* 60a29; *quod est sine ratione* 60a36, 61b14;
ἁμάρτημα *erratum* 49a34, 60b19, 61b8; *peccatum* 60b30;
εἶδος *forma* 47a8, 49a8, 49b26, 49b30, 52b14, 58a34, 58b14, 59b8, 60b7, 61b22, 62b17; *species* 54b19, 55b32, 56b9, 57a23, 57a31, 57b8, 61a12;
ἐκπίπτειν *labi* 55a28, 56a18; *displicere* 59b31;
μεταβάλλειν *immutari* 48a22; *mutari* 49a20, 51a14, 52b34, 53a9, 53a13, 59b29;
μετάβασις *mutatio* 49a37; *transitus* 52a16, 52a18, 55b29;
ὅρος *definitio* 49b23; *terminus* 51a6, 51a10, 51a15, 59b18;
σπουδαῖος *bonus* 48a2, 48a27, 49b10, 49b17; *gravis* 48b34; *probus* 49b24; *laude dignus* 61a6;
σύστασις *constitutio* 52a19, 53a3, 53a23, 53a31, 54a34, 59b17, 59b21, 60a3; *compositio* 54a14;
φαῦλος *malus* 48a2, 48a26, 49b18, 51b36, 54a21, 60b1, 61b30; *reprehensione dignus* 61a6; *improbus* 62a4, 62a9.

Sin embargo, comparando la traducción de Riccoboni con la de Maggi y con otras, puede aceptarse en principio lo que dice Weinberg.

[63] Weinberg, *o.c.*, pág. 585.

[64] *Ibidem.*

poniendo en cursiva las palabras que a su juicio constituyen decisiones del traductor:

> Est autem talis, qui neque virtute praestat, et iustitia. Neque propter vitium, et prauitatem *mutatur in aduersam fortunam,* sed *propter errorem aliquem.* Eorum, qui sunt *in magna existimatione, et fortunae prosperitate,* cuiusmodi Oedipus, et Thyestes, et qui *ex talibus familiis* illustres uiri sunt. Necesse enim est egregie se habentem fabulam simplicem esse magis, *quam duplicem,* ut quidam dicunt.

El texto de Weinberg coincide con el de Bekker, salvo pequeños detalles de puntuación, en todo menos en la posición de «simplicem» (penúltima línea), que en Bekker va después de «esse magis» y antes de «quam», igual que en la edición de 1584. El ejemplo no parece muy convincente: no se alcanza a ver en la elección de las palabras latinas de este pasaje más deseo del traductor que el de mantener la mayor fidelidad posible con relación al original.

El tercer objetivo se logra por artificios mecánicos ya aludidos; el principal consiste en cortar el texto en frases breves y numeradas.

En su edición de 1584, la traducción riccoboniana de la *Poética* se imprimió en Venecia, en un volumen de [8] + 56 páginas en 4.°, formado por ella sola, con notas marginales, y titulado «*Aristotelis Liber de Poetica,* ab Antonio Riccobono... Latine conversa, et clarissimis partitionibus ac notationibus ad oram positis illustrata». La edición de 1587 apareció en Padua, en un volumen titulado «*Poetica Aristotelis ab Antonio Riccobono Latine conversa:* Eivsdem Riccoboni *Paraphrasis in Poeticam Aristotelis:* Eivsdem *Ars Comica* ex Aristotele. Cum Indice copiosissimo. [16] + 174 págs.[65].

Para completar la imagen de Riccoboni como erudito, crítico y tratadista del Renacimiento italiano y una de sus figuras más destacadas durante el último tercio del siglo XVI es utilísima la obra de Weinberg tantas veces citada. Allí en-

---

[65] De esta última edición hay tres ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid con las siguientes signaturas: 2/15461, 3/38590 y R/20763 = 2/36115. El que lleva la signatura 38590 es el mejor conservado.

contrará el lector información muy amplia sobre la actividad intelectual de nuestro traductor y una descripción minuciosa de todas las obras que de él se conocen[66].

La traducción de Riccoboni obtuvo el honor de ser seleccionada para representar en la edición de Bekker el texto latino de la *Poética*. Este voto preferencial tan autorizado y la calidad intrínseca de la labor riccoboniana excluyeron toda duda a la hora de elegir texto latino para la presente edición trilingüe. No se podía, en este caso, recurrir, como para la *Metafísica*, a la vieja traducción de Moerbeke. La misma razón histórica que allí la aconsejaba para los doce primeros libros, la excluía ahora: la traducción moerbekiana de la *Metafísica* sirvió de base al Comentario del Aquinate, y así, indirectamente, ejerció en el ámbito filosófico un influjo extraordinario; la de la *Poética*, prácticamente desconocida hasta fecha bastante reciente, no contribuyó en nada al inmenso prestigio de Aristóteles en el dominio literario. Por otra parte, el contenido de la *Metafísica* pedía una reproducción latina lo más literal posible, aunque el texto resultante fuese áspero y desabrido; la *Poética*, en cambio, exigía una traducción que, permaneciendo fiel al pensamiento aristotélico, lo presentase en un latín aceptable y de lectura fácil. Todo esto aconsejaba utilizar alguna de las traducciones renacentistas. La de Riccoboni, última impresa en el siglo XVI, parecía reunir todas las condiciones deseables.

Pero, al cotejar el texto riccoboniano de la edición de Bekker con el texto griego elegido para la presente edición, aparecieron discrepancias que no podían ser atribuidas a desviaciones voluntarias del traductor frente a su original griego. Se trataba casi siempre de pequeñas omisiones o adiciones; a veces, de erratas. Había que averiguar si de tales discrepancias era responsable la edición bekkeriana o si procedían ya de la de Riccoboni. Para cotejar ambas ediciones elegí la riccoboniana de 1584, que lleva al fin del

[66] La información sobre Riccoboni, contenida en varios lugares de los dos volúmenes de la obra de Weinberg, puede verse rápidamente gracias al Índice final; la descripción bibliográfica está en las páginas 1144 s.

volumen una página titulada *Graviora Emendata in contextu*, donde se corrigen las erratas mayores observadas en la obra impresa[67]. Como su título mismo indica, esta fe de erratas no pretende corregirlas todas, sino tan sólo las «más graves».

En la edición de Bekker se enmiendan muchas que pasaron inadvertidas en la de Riccoboni. Pero los editores de la bekkeriana desconocieron la última página de la edición de 1584, y admitieron en la suya erratas allí corregidas. Por otra parte, hay en la edición de Bekker algunas, pocas, erratas que no había en la riccoboniana. Finalmente, corrijo en algunos casos erratas comunes a ambas ediciones, la bekkeriana y la de Riccoboni, y no advertidas en la página final de la edición de 1584.

Enumero a continuación los pasajes en que cambio el texto de Bekker, indicando en cada caso la procedencia de estos cambios[68]. Pongo entre corchetes [ ] palabras que están en la edición de 1584 pero no tienen correspondencia en el texto griego; entre paréntesis angulares ⟨ ⟩, algunas cuya adición me parece necesaria.

SIGLAS

R = Edición riccoboniana de 1584.
GE = *Graviora Emendata in contextu* (última página de dicha edición).
B = Edición de Bekker.

47b20	[non] faciat : *non* está en R y B; no en el texto griego.
48a4	aut etiam tales GE : necesse est imitari B.
48a25	quadam R y B : corrijo *quidem*.
48a28-29	Undé et dramata ipsa appellari quidam dicunt, quod imitentur agentes GE : omitido en B.
48a30	et tragoediam GE : eo tragoediam B.
48a37	ab errore illo per pagos GE : *illo* om. en B.

[67] Mi amigo el profesor Oronzo Giordano, de la Università degli Studi de Bari, me regaló un microfilme del ejemplar de dicha edición guardado en la Biblioteca Apostólica Vaticana.

[68] La edición de Bekker modifica la ortografía de la de Riccoboni, completa sus abreviaturas y altera fundamentalmente la puntuación y distribución del texto. En mi edición sigo en general la ortografía de la bekkeriana, pero no su disposición del texto, que lo hace demasiado compacto.

48b23	promoventes genuerunt R : promoventes et genuerunt B.
48b33	quod [et] in hoc metro : *et* está en R y en B; no en el texto griego.
49a12	propterea R y B : corrijo *praeterea.*
49a35	habens GE : habent B.
49b5	ignorantur R y B : corrijo *ignoratur.*
49b26	[sed] per misericordiam : *sed* en R y B; no en el texto griego.
50a37	ut et primi poetae R : *et* omitido en B.
50b24	nobis ⟨tragoediam⟩ perfectae : *tragoediam* om. en R y B.
51a12	et R y B : corrijo *aut.*
51a22	fabulam ⟨esse⟩ convenire : *esse* om. en R y B.
51a30	mansit GE : invasit B.
51a35	nec pars R : ne pars B.
51a38	et quae fieri GE : et qui fieri R : et qua fieri B.
51b2	quae Herodoti sunt GE : *sunt* om. en B.
53a22	aut atrocia pati aut R : atrocia aut pati aut B.
53b29	ac licet GE : at licet B.
53b35	saevi GE : laevi B.
54a4	non adest, et agnitio R : *et* om. en B.
55a10	Phoenidibus R : Phoenicibus B.
54b5	praedicatione R y B : corrijo *praedictione.*
55a18	et Iphigenia R : et in Iphigenia B.
56a9	multi autem qui bene R : *autem* om. en B.
57a20	ut homines R : vel homines B.
57a22	*ambulavit* vel *ambulat* R y B : corrijo *ambulavit?* vel *ambula.*
57b18	dicit R y B : corrijo *dicet.*
57b23	vesper R y B : corrijo *vespera.*
58a9	desinunt GE : desinant B.
58a11	η et ω R : η ω B.
58b10	ἡ τίχαριν εἶδον μαραθῶνα δὲ βαδίζοντα R : ἐτίχαριν εἶδον Μαραθῶνα βαδίζοντα B.
58b11	ἐκείνου ἔξελε βορόν R : ἐκείνου ἐξ ἐλλέβορον B.
58b23	φαγέδαινα... ποδός R : om. en B.
58b25	Νῦν... ἀεικής R : om. en B.
58b27	Νῦν... ἀειδής R : om. en B.
58b30	Δίφρον... τράπεζαν R : om. en B.
58b31	ἠίονες... κράζουσιν R : om. en B.

59a19	dramaticus R y B : corrijo *dramaticas.*
59b37	aliorum R y B : corrijo *aliarum.*
60a1	sit R : fit B.
60a29	fabulam R : faculam B.
60a32	sine R : sinc B.
60b17 y 18	praeeligit R y B : corrijo *praeelegit.*
60b25	sic GE : sit B.
61a29	vocant R : vocanti B.
61a30-31	atque hoc profecto non esset secundum translationem GE : om. en B. Para *non,* cf. *Apéndice III, Discrepancias.*
61a34	eo quod hoc prohibitum sit R : *hoc* om. en B.
61b1-2	vel ut Glauco R : velut ut Glauco B.
61b22	Aegeeti GE : Aegeesti B.
61b35	Callipedem R y B : corrijo *Callipidem;* cf. 62a9.
62a1	habent R : habeant B.
62a3	egeat R y B : corrijo *egent.*

IV

TRADUCCIONES CASTELLANAS DE LA «POÉTICA»

Los preceptistas y muchos escritores españoles de los siglos XVI y XVII podían manejar la *Poética* en traducciones latinas o italianas; algunos, incluso directamente en griego. Pero, con algún retraso, se siguió en España el ejemplo de Italia, donde se había publicado, desde mediados del XVI, una serie de traducciones a la lengua vernácula encabezadas por la de Bernardo Segni en 1549 —la primera traducción a una lengua moderna—, a la que siguieron la de Castelvetro en 1570 y la de Piccolomini en 1572.

1. Ordóñez das Seijas - Flórez Canseco

La primera traducción de la *Poética* impresa en castellano fue la de Don Alonso Ordóñez das Seijas y Tobar, Señor de San Payo. No se estrenaba Ordóñez con esta obra; un año antes de publicarla había hecho imprimir el *Tratado del Gobierno de los Príncipes, del Angélico Doctor Santo Tomás,*

Madrid, 1625. La traducción de la *Poética*, concluida en 1624, según consta por el manuscrito original, reseñado por Gallardo [69], apareció en 1626, «mucho antes de que se imprimiera cualquier versión francesa o inglesa» [70], anticipándose casi medio siglo a la traducción francesa del Señor de Norville, que vio la luz en 1671, seguida veintiún años más tarde por la de Dacier, publicada en 1692. Pero, a diferencia de las primeras traducciones italianas, impresas las tres en menos de un cuarto de siglo —la de Segni, además, se reimprimió en 1551, a los dos años de publicarse, y nuevamente en 1643, y Castelvetro reeditó la suya en 1576—, la de Ordóñez no se vio acompañada por ninguna otra traducción castellana impresa ni conoció durante siglo y medio el éxito de la reedición, hasta que en 1778 se reimprimió «suplida y corregida» por el Licenciado don Casimiro Flórez Canseco [71].

---

69 B. J. Gallardo en su *Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos*, Madrid, 1888, t. III, pág. 1018 (ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1968), trae, bajo el nombre del traductor, ORDÓÑEZ DE SEIJAS Y TOBAR (DON ALONSO), estos dos apuntamientos:

3271. La Poetica de Aristoteles dada a nuestra lengua castellana por D. Alonso Ordoñez de Seyjas y Tobar, Señor de San Payo.—Al Excmo. Sr. D. Manuel de Zuñiga... Conde de Monterey...—Año 1626.—Con privilegio en Madrid por la viuda de Alonso Martin.

En 8.º - 80 ps. ds.
Dedicatoria. (Es curiosa.)
Aprob. de Valdivielso: Madrid, 7 Julio 1626.
— del P. Gerardo Montano, jesuita: Madrid, 17 Julio 1626.
Epigrama latino de Vicente Mariner.

3272. La Poetica de Aristoteles, traducida en nuestra Lengua Castellana por D. Alonso Ordones Daseijas y Tovar, señor de San Payo.—Al Excmo. Sr. Conde de Olivares.

MS. original en 8.º - 76 h.
Dedicatoria: Fecha en Madrid, 28 Agosto 1624. — (Firmado.) — «*Don Alonso Ordones das Seijas y Tobar*».

70 «Long before any French or English version was printed». Duncan Moir, «The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory and Practice in the Seventeenth Century», *Classical Drama and its Influence*. Essays presented to H. D. Kitto. Methuen, 1965.

71 La Poetica / de Aristoteles / dada a nuestra lengua / Castellana / por Don Alonso Ordoñez / das Seijas y Tobar, Señor de / San Payo. / Añadese nuevamente / el texto Griego, / la version Latina y Notas de Daniel Heinsio, y / las del Abad Batteux traducidas del Francés; / y se ha suplido y corregido la / Traduccion Castellana / por / el Lic.do Don Casimiro Florez /

«Insigne helenista» consideró Menéndez Pelayo a Flórez Canseco, acerca del cual registra en su *Biblioteca de Traductores Españoles*[72] los siguientes datos bio-bibliográficos: «D. Casimiro Flórez Canseco nació hacia el año 1744 en Manzaneda de Torío, aldea distante tres leguas de León. Estudió latín en San Feliz de Torío, Filosofía y Leyes en la Universidad de Salamanca, al lado de su tío el Dr. Teólogo D. Alonso Canseco de Robles, catedrático de dicha Universidad y después abad de San Isidro de León. Aprendió el griego con el maestro Zamora, que lo elogia en su *Gramática.* Ganó por oposición la cátedra de Griego de los Reales Estudios de San Isidro. Fue individuo de la Academia Española. Escribió, además de su *Análysis Gramatical* y su versión del *Sueño de Luciano,* un opúsculo, hoy muy raro, titulado *Carta de Aristeo Mantuano al P. M. Fr. Juan de Cuenca, de la Orden de San Jerónimo,* contra la Gramática griega de dicho padre, grandemente favorecido por Godoy. Logró Canseco con esta carta que no se adoptase de texto la Gramática de Cuenca, pero prevalecido éste de su favor en la corte logró que Campomanes, presidente a la sazón del Consejo de Castilla, mandase recoger todos los ejemplares existentes y prohibiese la circulación de tal folleto. Por semejante razón escasean mucho los ejemplares de dicha obrita, que salió de la Imprenta Real de Madrid. Dícese que existe otra reimpresión de París.

»En 1815 hubo de dejar Canseco su cátedra de Griego, a consecuencia de la vuelta de los jesuítas, y falleció a fines del año siguiente».

Según noticias transmitidas por Julián Apraiz en sus *Apuntes para una Historia de los Estudios Helénicos en España* (Madrid, 1874, pág. 115) y recogidas por Menéndez Pelayo[73], Canseco había sido catedrático de Leyes y Cánones en la Universidad de Salamanca antes de ganar por oposición la cátedra de Griego de San Isidro. Desconocemos la fecha

---

Canseco, Catedratico de Lengua Griega en / los Reales Estudios de esta / Corte. / Con las licencias necesarias. / En Madrid: Por Don Antonio de Sancha. / Año de 1778. / Se hallará en su Librería, en la Aduana Vieja.

[72] Vol. II, págs. 67 s.

[73] *Bibliografía Hispano-Latina Clásica,* vol. X, pág. 245.

de estas oposiciones. Pero Canseco era ya catedrático de los Reales Estudios cuando reeditó en 1778 la traducción de la *Poética* hecha por Ordóñez. Así, pues, ocupó dicha cátedra al menos durante treinta y siete años. Tuvo en ella discípulos ilustres, como el gramático Saturnino Lozano y el crítico y preceptista José Gómez Hermosilla[74].

Además de la reedición de la *Poética* traducida por Ordóñez, cuidó también Canseco de la segunda edición, revisada, corregida y añadida con nuevas notas, del *Xenophonte* traducido por Diego Gracián de Alderete, adjuntando igualmente a la versión castellana el texto griego. Esta obra debía constar de tres volúmenes; pero sólo se publicaron en la edición de Canseco los dos primeros, que contienen la *Cyropedia* y la *Anábasis*[75].

En la reedición de la traducción de Ordóñez se altera el orden tradicional del texto de la *Poética*, siguiendo el de la traducción latina de Daniel Heinsio: el capítulo 12 se convierte en 7; el 7, en 8; el 8, en 9; el 9, en 10; el 10, en 11, y el 11, en 12. Después de 52b8 comienza el cap. 13, que es el 16 tradicional; el 14 comienza con 52b9-13, a lo que sigue 52b30: ἐπειδὴ οὖν etc. El cap. 15 es el 14 tradicional; termina en 54a13: συμβέβηκε πάθη, y pasa 54a13-15 al comienzo del cap. 18, que es el 15 tradicional. Se convierte en 16 el 17 tradicional, anteponiéndosele el pasaje que encabeza el 13 tradicional: ὧν δὲ δεῖ... εἰρημένοις (52b28-30). El 17 es el 18 tradicional; comienza el 18 con 54a13-15 y sigue con el 15 tradicional. Los caps. 19-26 son los tradicionales.

Esperaba Canseco que su reedición de la traducción de Ordóñez despertaría entre los estudiosos un eco mucho más fuerte que el de la edición primera, pues el gusto de los hombres de letras había tomado en su época un giro que a él le parecía feliz y prometedor de mejores rumbos para nuestra literatura. Y así escribe en su Prólogo (pág. 5): «En nuestra edad, en que por una como felíz revolucion del estado de las letras, parece que va a quedar emendado y reducido

---

[74] *Ibid.* y pág. 184. Cf. también *Biblioteca de Traductores Españoles* II 67.
[75] Apraiz, *o. c.*, 124; Menéndez Pelayo, *Bibliografía* X 247.

al mejor metodo y gusto el estudio de los varios ramos de la literatura, deberán los deseosos del restablecimiento de la Poësia quedar muy agradecidos al zelo del ilustrisimo Magistrado, que a este fin ha dispuesto el importante y oportuno medio, de que se hiciese esta reimpresion de la traduccion Castellana de la Poëtica de Aristoteles, que no habiendose vuelto a imprimir desde el citado año de 1626. en que la sacó Ordoñez, era ya rarisima y apenas conocida, y que se la acompañáse con el texto Griego; con lo qual podrán los estudiosos instruirse mejor y asegurarse de su inteligencia y doctrina, y aun se estimularán los aplicados a estudiarla en su original».

Pero el éxito no fue mucho más halagüeño que el de la edición de 1626. Aparte de la nueva traducción de Goya y Muniain, de que hablaremos luego, publicada veinte años más tarde, en 1798, y omitiendo la reimpresión de la de Ordóñez por Antonio Zozaya[76], no pudo verse en más de siglo

---

76 La Sociedad General Española de Librería reeditó, sin fecha, la traducción de Ordóñez en un pequeño volumen de 14 × 10 cms., sin el texto griego, cuya portada contiene lo siguiente: «Biblioteca Económica Filosófica / Volumen XCI / Poética de Aristóteles / Traducida directamente del griego en 1626 / por / el Licenciado Don Alonso Ordóñez / Seguida de las notas del Abad Batteux / y enriquecidas [*sic*] con otras de Daniel Heinsio / Escrupulosamente revisada en vista de la versión / de González de Salas / por / Antonio Zozaya / Ex libris de la SGEL / Madrid / Sociedad General Española de Librería / Calle de Valencia, 28».

Este Antonio Zozaya metido a helenista sin saber griego supongo que era Antonio Zozaya You, quien, según la *Historia de la Literatura Española* de J. Hurtado y A. González Palencia, 3.ª ed., Madrid, 1932, pág. 1008, nació en Madrid el año 1859, fue «periodista y escritor de asuntos políticos y filosóficos (*El huerto de Epicteto*, 1907)» y se distinguió en la novela: *La dictadura* (1902), *La maldita culpa* (1915), *Miopita, Almas de mujeres* (1920) y *Cuentos que no son de amores* (1920); el mismo a quien J. Fitzmaurice-Kelly en la pág. 465 de la nueva edición de su *Literatura Española* (1913) incluye, nada menos que con Maeztu y Ortega y Gasset, en un distinguido grupo de escritores «que prodigan en la prensa un talento verdaderamente original».

En su reimpresión de la traducción de Ordóñez no estuvo Zozaya a la altura de su prestigio. Ni siquiera menciona en la portada del libro a Flórez Canseco. Sin embargo, copió la reedición de Ordóñez hecha por éste, sin más alteraciones que la supresión de muchas notas que Canseco había puesto al pie de página y una ligera modernización de la ortografía. No añadió ni una sola nota nueva, y en las que conserva, introduce frecuentes erratas, sobre todo cuando se atreve a reproducir alguna frase o

y medio ninguna actividad de los traductores de lengua castellana sobre la *Poética*[77].

palabra griega (p. ej., escribe Canseco, pág. 106, nota 2: «Aristoteles cita en primer lugar la epopeya, porque es el genero de poëma que...», y Zozaya, pág. 54, nota 1: «Aristóteles está en primer lugar de epopeya, porque es el género de poema que...»; Canseco, pág. 133, nota (*b*): «...Si se escribiese οὖ por οὐ, se haría de un adverbio de negar un pronombre», y Zozaya, pág. 13: «Si se escribiese ου por ου se haría... etc.»), o errores de bulto; así cuando en la nota 1 de la pág. 63 abrevia la nota 4 de la pág. 128 de Canseco, que dice: «Esto es, sin conocer que se habla de la divinidad. Nosotros hablamos segun nuestras ideas. *Si por casualidad es verdad lo que decimos, no lo podemos saber.* Los versos de Xenofanes se hallan en Sext. Empírico, pág. 280», del siguiente modo: «Si por acaso es verdad lo que decimos, no podemos saberlo. Xenófanes (Canto empírico, pág. 280)». A veces ni siquiera acierta en la modernización de la ortografía; p. ej., en la nota 2 al cap. VII conserva «el anapesto y el trocheo...» como está en Flórez Canseco. Reproduce íntegramente el Prólogo de Canseco a la edición de 1778, y aquí sí le menciona, pero llamándole el Licenciado D. Casimiro Flórez. Reproduce también íntegramente las notas de Batteux, traducidas del francés por Canseco, sin mencionar al traductor (estas notas ocupan en la edición de Canseco las págs. 146-232) y, a pesar de decir en la portada del libro que su edición va enriquecida con otras notas de Daniel Heinsio, omite las notas de Heinsio, que en la edición de Canseco ocupan las págs. 296-339. Y las omite probablemente porque están en latín mezclado con mucho griego. Tampoco pudo Zozaya, aunque lo afirma en la portada, revisar escrupulosamente su edición en vista de la versión de González de Salas, por la sencilla razón de que González de Salas no hizo ninguna versión de la *Poética*, ya que su célebre *Nueva Idea de la Tragedia Antigua, o Ilustracion Ultima al Libro Singular de Poetica de Aristoteles Stagirita*, impresa en 1633 (la licencia es del 26 de mayo de 1632), no es traducción, sino, a lo sumo, amplio comentario de esta obra de Aristóteles, o, quizá más exactamente, una teoría de la tragedia basada en autores griegos y latinos, sobre todo en la *Poética*, de la que sólo reproduce pasajes muy importantes o muy útiles a su propia doctrina, sin que pueda hablarse, ni aun en cuanto a estos pasajes, de auténtica traducción, como puede verse por el siguiente ejemplo, en que González de Salas (pág. 22) aduce la definición de principio, medio y fin, que da Aristóteles en 50b27-31, poniendo en cursiva lo que presenta como cita del texto aristotélico: «Mucho importará para el conoscimiento de estas partes de la Fábula, la noticia que dà de ellas el proprio Philosopho. Dice pues, *Que el Principio es aquello, que està independente de otra cosa, que antecede; i que dexa dependencias, que se sigan despues de si. El Fin es al contrario, pues èl se sigue a otra cosa, que necessariamente precedio; pero despues de èl no queda otra cosa alguna, que se siga. El Medio finalmente es aquello, que se sigue a otra cosa; i que despues de si dexa otras cosas que se sigan.* Con arte igual ha de saber ia el Poeta, dividir propriamente la Fábula. Pero con providencia (creo que de ninguno prevenida). Que el precepto referido mira a la parte de la Accion...», etc.

Verdaderamente, lo único que Zozaya puso de su cosecha fue un prologuillo de tres páginas en que, a vuelta de vaguedades o lugares comunes,

Manifiesta Canseco en el párrafo que sigue al que acabo de transcribir: «Habiendoseme encargado la correccion y cuidado de esta edicion, juzgué necesario desde luego entrar en un exâcto cotejo de la version con el texto, que me ha obligado a hacer en aquella no pocas emiendas, las quales van todas señaladas, asi por guardar al Autor que se reimprime la correspondiente fidelidad, como para que los inteligentes tengan la satisfaccion de observar por sí la necesidad de tales emiendas y mutaciones. Consisten, pues, estas ya en algunos lugares que Ordoñez se dejó sin traduccion, donde la que yo pongo va notada entre estas dos señales [...], ya en otros mas, en que la version de Ordoñez o es errada o no es puntual; y en estos la que yo le substituyo va marcada entre comas, de este modo "..."».

Para que se vea la razón con que se ha determinado a desechar en tales lugares la versión de Ordóñez y «para satisfaccion de algunos censores nimios», pone los siguientes ejemplos:

«En el cap. III. n. 3 [= 48a29-34] habla Aristoteles de los Inventores de la Tragedia y de la Comedia, y dice asi: [copia a continuación el texto griego y prosigue] Traduce Ordoñez pag. 7. lin. 1. *De donde nace tambien, que los Dorienses se atribuyen el poëma de la Tragedia: y el de la Comedia los de Megara, asi los que nacieron en ella quando su Republica se regía con administracion popular, como los que vinieron de Sicilia, siendo asi que de ellos fue Epicharmo, poëta mucho mas antiguo que Chonides, ni Magnetes: y tambien se atribuyen la Tragedia a sí mismos unos que, etc.* La traduc-

---

viene a decir que «Al héroe de la tragedia le es preciso ser desgraciado para inspirar ternura y piedad». (¡Bonita sustitución del *temor* y la *compasión* que, según Aristóteles, debe producir la tragedia!)

77 J. Apraiz, *o. c.*, pág. 133 (cit. por Menéndez Pelayo, *Bibliografía...* X 250), dice no haber logrado noticias de una traducción castellana de la *Retórica* y la *Poética* por Hemeterio Suaña, que en 1865 «anunciaba como próxima el Sr. Díaz». Menéndez Pelayo asegura que no llegó a imprimirse. Acaso no llegara siquiera a hacerse. No sería la primera vez que un escritor —traductor o autor original es lo mismo para el caso— habría manifestado intención de hacer un trabajo luego no realizado.

cion que yo substituyo es: "Por esta razon los Dorios se atribuyen la invencion de la Comedia y de la Tragedia: de la Comedia los de Megara, asi los naturales dandola por nacida, quando entre ellos era popular el gobierno, como tambien los de Sicilia, *fundados* en haber sido de alli el poëta Epicharmo, muy anterior a Chionides y Magnes: la Tragedia, algunos que, etc."».

«Cap. XVIII. n. 6. [= 54a33-36]. Aunque todo este numero se ha traducido de nuevo, pondré solo parte de él por no ser largo. Dice asi el Filósofo: [reproduce el texto griego de las líns. 35 y 36]: esto es: "De suerte que sea o necesario o verisímil, que tal persona hable u obre de este o de aquel modo, y sea tambien o necesario o verisimil que tal cosa suceda despues de tal". Ordoñez se contentó con decir: *y hacer que unos casos sucedan después de otros en una de estas maneras.* Pag. 37. b. l. 7. desde el fin».

«Cap. XXVI. n. 1. [= 61b29-30; reproduce el texto griego]. *Como aquellos,* traduce Ordóñez, pag. 76. b. l. 3. *que sin hacer gran movimiento antes, no pueden mover a aquellos, que aun asi se mueven poco,* debiendo decir: "Como si los oyentes no entendieran lo que se hace a no egecutarse por los actores muchos y acelerados movimientos"».

«Estos egemplos —concluye Canseco— con otros infinitos que omito, y podrá exâminar el que tenga gusto y tiempo para ello, acreditan bastante bien, a mi ver, la necesidad de las emiendas».

Pero la verdad es que lo de «otros infinitos» es una exageración. Si reunimos los pasajes puestos entre corchetes, que corresponden a omisiones de Ordóñez (en algunos casos se trata de una o dos palabras), no pasan de diez líneas en toda la obra, y los entrecomillados, que son correcciones, no llegan a un centenar de líneas en un total de cuatro mil trescientas que aproximadamente contiene la traducción, lo cual representa poco más de dos líneas por cada cien. Si Canseco hubiera hecho un cotejo verdaderamente exacto, es decir, total y concienzudo, de la versión de Ordóñez con el texto original, tendría que haber introducido más enmiendas. En su edición quedan bastantes pasajes que las necesitan. Para

no ser prolijo, aduciré sólo unos cuantos ejemplos tomados sobre todo de la parte final de la obra:

58a30-31: καὶ τὰ τοιαῦτα. τὰ δὲ ἐκ τῶν γλωττῶν βαρβαρισμός. En primer lugar, Ordóñez omitió la traducción de καὶ τὰ τοιαῦτα, y Canseco no repara la omisión. Además, traduce Ordóñez y acepta Canseco: «Y el barbarismo se compone de la variedad de las lenguas». Aun admitiendo la traducción de γλῶττα en este contexto y en el uso general de los caps. 21-24 por «lengua» (suele traducirse por «palabra extraña» o algo semejante), el texto no diría que «el barbarismo se compone —o procede— de la variedad de las lenguas», sino «de las lenguas» mismas, entendidas, repito, como «palabras extrañas».

59b22-31: ἔχει δὲ πρὸς τὸ ἐπεκτείνεσθαι... τὰς τραγῳδίας. Traduce Ordóñez: «Finalmente al poëma heroico le es proprio el poder crecer mucho en grandeza, lo qual no puede conseguir la tragedia; siendo asi que ella no puede imitar de una vez mas acciones que aquellas que salen al tablado, y que los farsantes representan. Al contrario en el poëma heroico, como el que es mera narracion, es licito unir muchas partes de cosas que hayan pasado. De donde es, que usando de ellas como de suyas, viene a aumentarse el cuerpo del mismo poëma. Por lo qual, como tiene esta prerogativa, consigue una grande comodidad, y levanta el ánimo del oyente, y puede usar varios episodios; porque la uniformidad de ellos, como cosa que luego suele traer consigo fastidio, "es causa de que se desprecien y silven las tragedias"». Canseco acepta la traducción de todo el pasaje, menos las últimas palabras entrecomilladas, en las que muestra su afición —que veremos en otros casos— a traducir una palabra griega por dos castellanas: ἐκπίπτειν «se desprecien y silven». Como sería largo explicar todos los cambios que, a mi juicio, deberían introducirse en este pasaje de la traducción, remito al lector a la que yo considero correcta (*infra*, págs. 219 s.), dejándole el trabajo de comparar los detalles de ambas.

60a20-22: οἴονται γάρ... ἢ γίνεσθαι. Traduce Ordóñez, y no corrige Canseco: «Porque como quando algunas cosas son o han sucedido, otras suceden necesariamente, si suceden las postreras, piensan los hombres que tambien las primeras son o se hacen». Aun cerrando los ojos a la fea acumulación inicial de conjunciones (que recuerda el célebre chascarrillo rimado del hostelero), no se puede aceptar que se convierta en causal la primera parte del pasaje, que en el texto griego tiene valor condicional eventual. Es más correcta y más exacta la traducción siguiente: «Pues creen los hombres que cuando, al existir o producirse una cosa, existe o se produce otra, si la posterior existe, también la anterior existe o se produce».

61b27: εἰ γὰρ ἡ ἧττον φορτικὴ βελτίων. La traducción de Ordóñez-Canseco: «Y si aquella es mas excelente, que es menos embarazosa y necesita de menos cosas para conseguir su fin», se alarga innecesariamente, vertiendo dos palabras griegas: ἧττον φορτική en toda una oración de relativo que consta de trece. Bastaría decir: «Porque, si es más valiosa la menos vulgar».

61b28-29: δῆλον... φορτική: «manifiesto es —traduce Ordóñez y acepta Canseco—, que será mas embarazosa imitacion la que pretende imitar todas cosas». Esta traducción convierte en comparativo el adjetivo φορτική, que está en grado positivo; introduce innecesariamente el sustantivo «imitación», que no tiene correspondencia en el texto griego, y, finalmente, al dar a μιμουμένη sentido conativo: «la que pretende imitar», desvirtúa el significado que aquí tiene el participio, referido a la tragedia, la cual no «pretende imitar», sino que «imita» realmente todas las cosas que *representa*, es decir, todo lo que *pone en presencia* de los espectadores por medio de los actores; al contrario de lo que sucede con la epopeya, cuyo procedimiento es fundamentalmente narrativo. He aquí una traducción más sencilla y más ajustada al original: «es indudable que la que imita todas las cosas es vulgar».

61b32-34: ἡ μὲν οὖν τραγῳδία... ὑποκριτάς: «La tragedia, pues, es una imitación tal, respeto del poëma heroico, como eran los representantes excelentes en comparacion de los mas viles». La traducción de Ordóñez, aceptada por Canseco, dice lo contrario que el original; convierte en elogio de la tragedia frente al poema heroico (no mencionado aquí en el texto griego) lo que es un reproche esgrimido contra ella por un supuesto adversario que está tratando de rebajarla frente a la epopeya. La traducción correcta debe decir: «Es, pues, la tragedia tal como los actores antiguos creían que eran sus sucesores».

62a2-4: τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατάς... δῆλον ὅτι ἂν εἴη: «El qual, de la manera que dicen ser mas conveniente a oyentes discretos, y que no tienen necesidad del arte de los representantes para ser movidos, asi tambien afirman, que el poëma trágico es conveniente a oyentes rudos, y que por esta causa este poëma viene a ser peor». El texto griego de Flórez Canseco *tiene aquí dos variantes con relación al nuestro:* περὶ τοὺς θεατὰς en vez de πρὸς θεατάς y δι' ὃ en vez de ⟨οἳ⟩. La traducción de Ordóñez, admitida por Canseco, es en este pasaje marcadamente perifrástica, a pesar de lo cual resulta más oscura que otra ceñida al original: «Así, pues, dicen que ésta es para espectadores distinguidos, que no necesitan para nada los gestos, y la tragedia, para ineptos. Por consiguiente, está claro que la vulgar será inferior».

62b12: εἰ οὖν τούτοις τε διαφέρει πᾶσιν... «Pues si la tragedia se aventaja a todos los otros poëmas, no solo en estas cosas...». La traducción correcta es: «Por consiguiente, si la tragedia sobresale por todas estas cosas...»; πᾶσιν concuerda con τούτοις; si fuera otro régimen de διαφέρει, además del instrumental τούτοις, tal como lo entienden Ordóñez y Canseco, iría normalmente en genitivo: διαφ. πάντων.

Mas no sólo por omisión pecó Canseco. En algunas de sus propias correcciones podría corregirse algo. Así, en 47a 18-19: ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνταί

τινες ἀπεικάζοντες..., traduce: "Porque así como los pintores con los colores y dibujos imitan y representan muchas cosas...". La traducción correcta debe decir: «Pues así como algunos con colores y figuras imitan muchas cosas reproduciendo su imagen...». La sustitución de «algunos» y «figuras» por «los pintores» y «dibujos» restringe indebidamente el sentido de las palabras del original. En nota a este pasaje de mi traducción explico que, aunque probablemente Aristóteles se refiere aquí ante todo a los pintores, no excluye a los escultores.

Finalmente, manifiesta Canseco la curiosa tendencia a traducir una sola palabra griega por dos castellanas. Así, en 47a23: ῥυθμῷ «el ritmo o número»; en 47b10: κοινὸν «común y genérico», y en 57b10: ὁρμεῖν «estar la nave en el puerto o al ancla». Y todavía otro ejemplo de 61b29-30: ὡς γὰρ οὐκ αἰσθανομένων ἂν μὴ αὐτὸς (αὐτὸ en el texto de Canseco, que sigue a Batteux, el cual a su vez siguió a Heinsio) προσθῇ, πολλὴν κίνησιν κινοῦνται, que traduce: «como si los oyentes no entendieran lo que se hace, a no egecutarse por los actores muchos y acelerados movimientos», omitiendo la traducción de αὐτὸ προσθῇ y vertiendo nuevamente una palabra: πολλὴν con dos: «muchos y acelerados».

Pero sería injusto aplicar a la revisión, hecha en el siglo XVIII, de una traducción no más que mediana, llevada a cabo en el XVII, el rigor con que enjuiciaríamos ese mismo trabajo realizado en nuestros días. Canseco era buen helenista. Lo demostró en otros trabajos y hasta en la exquisita corrección tipográfica del texto griego con que acompañó la traducción de Ordóñez. Quizá pensó que, para corregir en ésta todo lo corregible, le valdría más hacer otra nueva. Si se hubiera decidido a ello, sin duda el resultado habría sido más satisfactorio.

2. Vicente Mariner

Menéndez Pelayo dedica a Vicente Mariner de Alagón, «portento de fecundidad intelectual y que es entre los filó-

logos y humanistas lo que el Tostado entre los teólogos y el gran Lope de Vega entre los poetas», ochenta y una páginas del volumen III de su *Biblioteca de Traductores Españoles,* y en la *Ciencia Española,* vol. III, pág. 260 [78], resume así la actividad asombrosa de este monstruo de la pluma: «Tradujo al latín los poemas homéricos con los escolios de Dídimo, Tzetzes y Eustacio, las obras de Hesiodo, los escolios a Píndaro, Sófocles y Eurípides, la *Casandra,* de Licofron; la *Argonáutica,* de Apolonio de Rodas; los *Bucólicos* (todo con sus escoliastas); los *Paralipómenos,* de Quinto de Calabria; la *Paráfrasis,* de Nonno al Evangelio de San Juan; varios libros de Hipócrates, Proclo, Porfirio; las epístolas de Filóstrato, las de Teofilacto; varios libros de Juliano el Apóstata y de Philon Hebreo, el glosario de Harpocración, diferentes tratados de Eusebio, San Apolinario, San Andrés Cretense, San Metodio y San Atanasio...; en suma, casi toda la literatura griega sacra y profana. Compuso más de 350.000 versos latinos y griegos y 800 epigramas. En castellano puso casi todas las obras de Aristóteles y la *Anabasis,* de Arriano».

Pero este hombre eruditísimo y trabajador infatigable fue poco afortunado: *Vir affatim eruditissimus, sed parum fortunatus,* le llama Nicolás Antonio [79], y con razón, pues «a pesar de su gran mérito, a pesar de su laboriosidad incomparable, aquel insigne humanista, igual a los Escalígeros, Lipsios, Burmanos e Heinsios y a ninguno de ellos inferior» [80], ni siquiera logró ayuda para la impresión de sus obras, pues los magnates a quienes acudió le volvieron desdeñosamente la espalda. Por eso pudo Lope de Vega cantar con justicia en el *Laurel de Apolo*:

> Y de Vicente Mariner laurea
> La sacra frente, pues a honrarte vino
> Con el verso dulcísimo latino,
> Porque inmortal en tus riberas sea,

---

78 Cit. por J. Cejador y Frauca, *Historia de la lengua y literatura castellana,* Madrid, t. V, 1916, págs. 42 s.; ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1972.

79 Cit. por Menéndez Pelayo, *Biblioteca de Traductores Españoles,* vol. III, pág. 23.

80 Menéndez Pelayo, *ibid.*

Y provocando el dórico liceo,
Las musas griegas le darán trofeo.
Honre la tierra extraña
A quien nunca premió su madre España.

El propio Mariner expresó su pobreza material en este dístico latino:

Utile nil tenuit quo posset ducere vitam,
Nam praeter mentem nil habet ille suam.
(No poseyó ningún bien con que pudiera vivir,
Pues, fuera de su talento, nada posee.)

En el «Catálogo de las traducciones de autores griegos hechas por Vicente Mariner», incluido por Menéndez Pelayo en su citada *Biblioteca de T. E.*, III, 51-90, figura (pág. 84) «El libro de la Poética de Aristóteles Stagirita, vertido a la verdad de la letra del texto Griego por el Maestro Vicente Marinerio Valentino. 12 de abril de 1630». El dato procede del *Catálogo de códices manuscritos griegos de la Biblioteca Real de Madrid* publicado por Juan Iriarte [81], en cuya página 518 *b* figura también, entre otras, la traducción de «La arte Rhetorica de Aristoteles vertida a la verdad del texto Griego por Vicente Marinerio Valentino», fechada el «7 Abril 1630». Según esto, no empleó Mariner en traducir la *Poética* más de ¡cinco días! Pero tal rapidez apenas puede sorprendernos en quien, según declaración propia, escribió «más de 360 manos de papel con letra muy menuda y apretada» [82]; es decir, siendo una mano de papel 25 pliegos y un pliego 16 páginas, más de 140.000 (ciento cuarenta mil) páginas, que darían más de cuatrocientos sesenta y seis libros de trescientas páginas cada uno.

El manuscrito de la traducción de la *Poética* por Mariner que vio Menéndez Pelayo era una copia del siglo XVIII. El

[81] Regiae / Bibliothecae / Matritensis / Codices Graeci Mss. / Joannes Iriarte, / Ejusdem Custos, Manuscriptorum Museo olim / praepositus; idemque Regis Interpres Intimus, / excusit, recensuit, Notis, Indicibus, Anec-/dotis pluribus evulgatis illustravit. / Opus / Regiis auspiciis et sumptibus in lucem / editum / Volumen prius / Matriti, / E Typographia Antonii Perez de Soto, / Anno MDCCLXIX.

[82] J. Cejador, *o. c.*, vol. V, pág. 42.

original, reseñado por Iriarte, se había perdido. Actualmente pueden verse los dos en la Biblioteca Nacional. El original lleva la signatura Mss. 9809, y, al comienzo de la hoja primera, la signatura tachada 0.121. Consta de una Prefación que ocupa once páginas sin numerar, más 581 páginas en 8.°. Contiene «La arte de Rhetorica de Aris/tóteles ~ / La Rhetorica que Aristoteles dedicó / a Alexandro Magno / ~ / El libro de la Poetica de Aristoteles ~ / Vertidos a la verdad de la letra del texto Griego / por / el maestro Vicente Marinerio Valentino». La *Poética* comienza en la página 505 y ocupa todo el resto del manuscrito.

La copia tiene la signatura Mss. 9973 y consta de 623 páginas en 4.°, numeradas a lápiz. La *Poética* comienza en la 543. El hecho de que la copia, siendo de mayor formato que el original, tenga más páginas que éste se debe a que la letra de Mariner es verdaderamente «menuda y apretada». Pero resulta bastante clara, y apenas hay tachaduras. La letra de la copia es de buen tamaño, bien trazada y muy clara; debía de ser de lo mejor del copista, pues, en lo demás, su trabajo tiene poca calidad. No sólo dejó, por no haber entendido el manuscrito de Mariner, los vacíos a que se refiere Menéndez Pelayo [83], sino que a veces alteró la ortografía (p. ej. «eloqucion» al principio del cap. 6, donde Mariner había escrito «elocución») o escribió mal palabras que no entendía (como, allí mismo, «chythmo» por «rhythmo»).

La mala fortuna de Mariner privó a casi todas sus obras de la promoción de las prensas. No fue especialmente propicia con su traducción de la *Poética,* la cual, probablemente, quedará inédita ya siempre. El propio Menéndez Pelayo, gran admirador de Mariner, al recomendar que se publique la versión de casi todas las obras de Aristóteles hecha por el gran traductor valenciano, manifiesta que «tal vez fuera preferible sustituir a la versión de la *Poética,* de Mariner, la de Goya y Muniain, hecha en vista de textos más correctos, y en estilo más suelto y desembarazado» [84]. El buen momento para

83 *Biblioteca de T. E.*, vol. III, pág. 84.
84 *Ibid.*, pág. 85.

publicar la de Mariner habría estado en los años que siguieron a su redacción. Es más fiel que la de Ordóñez, incluso después de revisada ésta por Canseco. Más fiel, incluso, que la de Goya y Muniain, que tuvo la doble ventaja de hacerla después de más de siglo y medio y de tener a la vista la de Ordóñez revisada por Canseco y el manuscrito de Mariner, según confiesa él mismo honradamente. Pero el estilo de Mariner es, en efecto, menos suelto y desembarazado que el de Goya y Muniain, y la lectura de su traducción resultaría hoy apenas soportable. Para que el lector pueda juzgar por sí mismo, reproduzco algunos pasajes que ya vimos en la de Ordóñez-Canseco.

En 60a20-22: οἴονται γάρ... εἶναι ἢ γίνεσθαι, Mariner traduce: «Porque piensan los hombres, que quando es lo uno, o se ha hecho, y se hace lo otro, si fuere mas postrero, tambien, que es primero, y que se hace». Verdaderamente, esto es un galimatías, y quien sólo dispusiera de tal texto castellano, apenas comprendería más que si leyera el pasaje en griego sin entender esta lengua. Una de dos: o Mariner trabucó aquí las palabras de la traducción por la rapidez enorme con que escribía, y no releyó lo escrito, o su texto griego estaba corrompido y era también ininteligible. El utilizado por Canseco en su edición de la traducción de Ordóñez, y lo mismo el de la edición bilingüe de Goya y Muniain, tenían una variante con relación al nuestro: en vez de ὅταν τουδὶ ὄντος τοδὶ ᾖ ἢ γινομένου γίνηται, leyeron ambos: ὅταν τουδὶ ὄντος ἢ γινομένου τοδὶ γίνεται. Pero con esto no se explicaría la traducción de Mariner en este pasaje. Afortunadamente, no abundan en ella casos semejantes.

61b27: εἰ γὰρ ἡ ἧττον φορτικὴ βελτίων: «Porque si la que es menos pessada es mejor». Compárese la concisión y fidelidad al original de esta traducción con la profusión de Ordóñez - Canseco en este mismo pasaje: «la que es menos pessada» (Mariner); «aquella... que es menos embarazosa y necesita de menos cosas para conseguir su fin» (Ordóñez -

Canseco). Y la traducción de φορτική por «pessada» podría tener defensa etimológica.

61b28-29: δῆλον ὅτι ἡ ἅπαντα μιμουμένη φορτική: «es manifiesto que la que imita todas las cosas es pessada». Admitida la equivalencia φορτική «pessada», la traducción es irreprochable. Véanse, en cambio, los reparos puestos arriba (pág. 58) a la de estas mismas palabras por Ordóñez-Canseco.

61b29-31: ὡς γὰρ οὐκ αἰσθανομένων... δέῃ μιμεῖσθαι... El texto griego de Mariner tendría, en vez del posterior κινοῦνται, la lección tradicional κινοῦντα; de acuerdo con ella, traduce literalmente: «Porque como si no sintiessen si el mismo no propusiere las cosas que mueven mucho movimiento, y affecto, como los malos tibicines, o flauteros embolviendose, si conviniere imitar el disco...» En la segunda mitad del pasaje se observa también en Mariner la tendencia a la duplicación de palabras castellanas: «movimiento, y affecto», «tibicines, o flauteros».

61b32-34: ἡ μὲν οὖν τραγῳδία... ὑποκριτάς: «Pero la tragedia es tal, como los primeros pensaron que eran los representantes postreros dellos». Si de algo peca Mariner aquí, es de literalidad excesiva. Su traducción, en este pasaje, casi merece el calificativo de moerbekiana. Reproduce casi exactamente el sentido del original; mucho mejor que Ordóñez-Canseco, que aquí se equivocaron de medio a medio; mejor también, como veremos, que Goya y Muniain.

62a1-2: ὡς δ' οὗτοι ἔχουσι πρὸς αὐτούς, ἡ ὅλη τέχνη πρὸς τὴν ἐποποιίαν ἔχει. El texto de Canseco empezaba así: ὡς οὗτοι οὖν ἔχουσι..., y el de Goya y Muniain ὡς οὗτοι ἔχουσι; ninguno de los dos tenía δ'. Mariner traduce: «que ansí estos se han en respeto dellos, o toda la arte en respeto de la epopeia». Su «que» inicial puede responder a οὖν, pero no hay texto conocido que justifique «ansí» ni «o». Mariner trabajaba, como sabemos, vertiginosamente, y, con las prisas, debió de leer ὥς por ὡς y ἤ por ἡ.

62a2-4: τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατάς... ὅτι ἂν εἴη: «Y esta realmente dicen que es acerca de los miradores aprobados, y buenos. Por lo qual de ninguna manera tienen necesidad de figuras. Y que la tragica es en respeto de los malos. Aquella pues que es pessada, es manifiesto, que seria peor». El texto griego de Mariner tendría, como el de Canseco y el de Goya y Muniain, περὶ τοὺς θεατάς en vez de πρὸς θεατάς y δι' ὃ en vez de ⟨οἵ⟩. La traducción de Mariner es, pues, literal, y no tiene más peculiaridad (fuera de los arcaísmos «miradores» por «espectadores» y «en respeto de» por «respecto a») que la duplicación «aprobados y buenos» para traducir ἐπιεικεῖς.

62b12-15: Εἰ οὖν τούτοις διαφέρει πᾶσιν... τῆς ἐποποιίας: «Si pues diffiere con todos estos, y tambien con la misma obra de la arte (porque conviene que ellos hagan, no qualquiera deleyte, y recreacion, sino aquella que se ha dicho) es manifiesto que seria mas mejor que la epopeia, la que consiguiesse mas este fin». Debe notarse aquí el acierto en referir πᾶσιν a τούτοις (recuérdese cómo Ordóñez - Canseco separaban estos dos elementos atribuyendo a τούτοις función instrumental, y a πᾶσιν función de ablativo. En el texto griego de Canseco leemos αὐτὰ por αὐτάς, en el paréntesis; también Mariner debió de leer αὐτά, pues tradujo «ellos» en vez de «ellas»; αὐτά «ellos» —lo mismo que, en la línea anterior, τούτοις... πᾶσιν (que Mariner traduce «con todos estos», debiéndose entender aquí «estos», no como masculino, sino como neutro, equivalente a «estas cosas»)— se referirían a las ventajas de la tragedia sobre la epopeya, que Aristóteles ha expuesto en lo que precede. En cambio, hacia el fin del pasaje falla un poco la interpretación de Mariner, al desplazar innecesariamente τῆς ἐποποιίας para hacerlo depender de κρεῖττον en vez de dejarlo en su verdadera dependencia de μᾶλλον, y, sobre todo, al atribuir a τυγχάνουσα valor condicional general, cuando lo tiene claramente causal y sólo referido a la tragedia. Obsérvese nuevamente aquí la duplicación de palabras al traducir ἡδονὴν por «deleyte y recreacion».

Para concluir estas líneas sobre la traducción de Mariner, transcribiré su versión de uno de los pasajes más importantes

de la *Poética*, el comienzo del capítulo 6, que contiene la célebre definición de la tragedia (49b21-31). Antepondré a la de Mariner la de Ordóñez-Canseco, para que el lector pueda compararlas más fácilmente. El texto griego, un tanto extenso, puede verse en el lugar correspondiente de esta edición trilingüe. Pero ténganse en cuenta las siguientes variantes en el de Canseco (que, salvo en la línea 29, parece haber seguido también Mariner): lín. 21: τῆς ἑξαμέτρου μιμητικῆς; lín. 25-26: ἑκάστου, y coma después de λόγῳ y después de δρώντων, pero no después de μορίοις; lín. 26-27: καὶ οὐ δι' ἐπαγγελίας, ἀλλὰ δι' ἐλέου; lín. 29: ἁρμονίαν καὶ μέτρον (pero aquí Mariner parece haber leído μέλος, no μέτρον); líns. 29-30: τὸ δὲ χωρὶς τῶν εἰδῶν.

Trad. de Ordóñez-Canseco: «De la imitacion heroica y de la comedia diremos despues, y ahora de la tragedia, dando la difinicion de su naturaleza, como nacida de las cosas que hemos dicho.

»La tragedia es imitacion de accion ilustre, perfecta, que tenga grandeza, con hablar suave distintamente en cada una de sus especies, en las partes de los que van representando, conduciendo la expurgacion de los afectos, no por narracion, sino por via de misericordia y terror.

»Yo llamo hablar suave al que tiene "rythmo", harmonia y "verso". Y que distintamente en cada una de sus especies entiendo el conducirse al fin algunas cosas, solamente con el verso, y otras por via de la musica».

Trad. de Mariner: «De la imitacion, que se haze con el hexametro y de la comedia trataremos despues. Pero tratemos ya agora de la tragedia, tomando de las cosas dichas la definicion, y termino de su substancia, y essencia. Es pues la tragedia una imitacion de una accion, y obra seria, y perfecta, que tiene magnitud con elocucion jucunda, y dulce, obrando separadamente qualquiera de las especies en las partes, y no por narracion, sino induciendo la purgacion destas semejantes passiones con misericordia, y con miedo. Digo pues elocucion jucunda, y dulce a la que tiene rhythmo,

y harmonia y melodía. Pero aquello que es sin especies, es que algunas se introduzgan por el metro solo, y tambien otras por la melodia».

Salta a la vista que la traducción de Mariner se ciñe al original más que la de Ordóñez - Canseco. Ya en las primeras palabras, O. - C. traducen Περὶ... τῆς ἑξαμέτρου μιμητικῆς «De la imitacion heroica», sin recoger directamente la palabra «hexámetro»; Mariner, en cambio: «De la imitación, que se haze con el hexametro». En «y ahora de la tragedia», O. - C. no traducen λέγωμεν; Mariner, sí: «Pero *tratemos* ya agora de la tragedia». — También es más literal la traducción de ἀπολαβόντες por «tomando» (M.) que por «dando» (O. - C.); en cambio M. no traduce γιγνόμενον, que sí traducen O. - C., aunque dan al participio («como nacida») un matiz que no tiene en el original.

Nuevamente es más fiel la traducción de Mariner en el comienzo del nuevo párrafo. Ordóñez - Canseco prescinden de la conjunción continuativa οὖν: «La tragedia es...»; Mariner la traduce: «Es pues la tragedia...». O. - C. escamotean la traducción del tan discutido τοιούτων; Mariner traduce: «destas semejantes». Finalmente, O. - C. introducen en la lín. 30 un verbo: «entiendo», que no tiene correspondencia en el original. Mariner se limita a poner «es», que tampoco era necesario, pero, al tener menos entidad, puede pasar más fácilmente inadvertido.

Fuera de esta que pudiéramos llamar fidelidad voluntaria o subjetiva, mayor en Mariner que en Ordóñez - Canseco, hay otra fidelidad objetiva, resultante del acierto o desacierto en la traducción. Y también en este sentido resulta más fiel la versión de Mariner que la de Ordóñez - Canseco. Es verdad que Mariner asocia δρώντων a χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις y lo traduce al principio de esta frase: «obrando separadamente qualquiera de las especies en las partes», donde «qualquiera de las especies» funciona como sujeto de «obrando» (traducción muy ceñida, pero que no corresponde al sentido del original, en el que δρώντων va pospuesto, y no asociado a χωρὶς ἑκ. τ. εἰδῶν, sino a καὶ οὐ δι' ἐπαγγελίας).

Pero no es más acertada la traducción de Ordóñez - Canseco: «distintamente en cada una de sus especies, en las partes de los que van representando», donde δρώντων tampoco se asocia a su verdadero contexto contraponiéndolo a δι' ἐπαγγελίας, sino que se le hace depender de ἐν τοῖς μορίοις, lo cual falsea igualmente el sentido del original. Aparte de esto, Mariner elige mejor el término para traducir concepto tan importante como κάθαρσις: «purgación», en efecto, es más apropiado que «expurgación» (sobre esto cf. Apéndice II, págs. 381-383). También me parece mejor «inducir» (M.) que «conducir» (O. - C.) para verter περαίνω. Y entre «afectos» (O. - C.) y «passiones» (M.) para traducir παθήματα, preferiría lo segundo (vid. también sobre esto el Apéndice II, págs. 383-388).

En cambio, «aquello que es sin especies» es mala traducción de Mariner, motivada por la falsa ordenación anterior de δρώντων y por su desvinculación del contexto; por lo demás, pretende atenerse rigurosamente a la letra del original.

Notemos, por último, una vez más en todo este pasaje la tendencia de Mariner a la duplicación: ὅρον «definición, y término», τῆς οὐσίας «de su substancia, y essencia», πράξεως «de una acción, y obra», ἡδυσμένῳ «jucunda, y dulce» (*bis*).

3. Una traducción inexistente (J. P. Mártir Rizo)

Antes de abandonar el siglo xvii, dedicaré unas líneas a otra traducción castellana de la *Poética,* citada por varios autores, que sería incluso anterior a las de Ordóñez y Mariner, pero que no he mencionado antes por la sencilla razón de que... nunca la hubo. Me refiero a la que se atribuye a Juan Pablo Mártir Rizo.

En el volumen X de su *Bibliografía Hispano-Latina Clásica* se recogen (págs. 235-256) las «Notas Marginales Autógrafas de Menéndez Pelayo a los "Estudios Helénicos en España" de D. Julián Apraiz». En la pág. 132 de la obra de Apraiz, cuyo título completo es *Apuntes para una historia de los*

Estudios Helénicos en España, Madrid, 1874, se lee: «Citan algunos escritores una traducción de la 'Poética' de Aristóteles hecha por Juan Páez de Castro, de la provincia de Guadalajara, cronista y secretario de Felipe II; pero nadie da noticia de ella. Tal vez sea la parafrástica que tomó por texto de su 'Ilustración' D. José Antonio González de Salas...». Este apunte de Apraiz parece calcado sobre lo que escribe Goya y Muniain en la página III del prólogo «Al que leyere» de su edición bilingüe de la *Poética,* de que hablaremos luego: «Se suele citar otra traduccion Española anterior á éstas [a la de Ordóñez y a la de Mariner], hecha al parecer por Juan Paez de Castro: mas yo no la he visto; sino es que sea la parafrástica que tomó por testo de su Ilustracion Don Joseph Antonio Gonzalez de Salas».

Menéndez Pelayo apostilla así el apunte de Apráiz: «*No es exacto. Juan Pablo Mártir Rizo hizo otra versión de la "Poética", valiéndose de la latina de Daniel Heinsio*». Y en la *Historia de las Ideas Estéticas en España,* t. II, pág. 209, dice más explícitamente, hablando de Mártir Rizo: «volvió a traducir la *Poética* de Aristóteles; pero como no sabía griego, se valió de la traducción latina de Daniel Heinsio, a quien siguió paso a paso en la distribución de los capítulos, que (como es sabido) difiere en la edición heinsiana del orden generalmente adoptado». Don Marcelino no vio por dentro el manuscrito de Rizo. Sin duda se dejó engañar por la relación de Bartolomé José Gallardo en el Apéndice al tomo II de su *Ensayo de una Biblioteca Española de Libros Raros y Curiosos,* Madrid, 1866 (ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1968). En dicho Apéndice, titulado «Índice de Manuscritos de la Biblioteca Nacional», cuyas páginas a dos columnas llevan numeración independiente y van de la 3 a la 179, Gallardo incluye, entre los manuscritos de comentarios a obras de Aristóteles o de obras de Aristóteles traducidas, tres que relaciona así (pág. 9, col. 2.ª):

— Poética, traducida del latín al castellano (M, 105).
— Poética, traducida por D. Alonso das Seixas y Tovar, dedicada al Conde-Duque de Olivares (original) (M, 211).
— Poética y Retórica, traducida por Vicente Mariner (Ff, 51).

El manuscrito relacionado en primer lugar es el mismo cuyo título reproduce en la pág. 102, col. 1.ª, de dicho Apéndice:

> MARTIR RIZO (JUAN PABLO). Poética de Aristóteles, traducida del latin, ilustrada y comentada. Epílogo de la misma poética, por Daniel Heinsio, traducida al castellano (M. 105, pág. 59).

Aquí repite la signatura (M, 105) y cuenta al manuscrito 59 páginas. Y todavía lo reseña de nuevo en el tomo III del *Ensayo*, pág. 671, del siguiente modo:

> MARTIR RIZO (JUAN PABLO).
> 2963. Poética de Aristóteles, traducida de Latin, ilustrada y comentada por Juan Pablo Mártir Rizo.
> Ms. original en 4.º marquilla. — 64 h.

Por la descripción que hace luego vemos que los folios 59-64 contienen:

> Epílogo de la *Poética de Aristóteles* compuesta en latin por Daniel Heinsio, a quien llamó *Ordo Aristotelis*; y traducida en castellano por J. Pablo Martir Rizo.

Gallardo anota que el manuscrito acaba (de otro puño): «He hecho ver este libro : no tiene cosa contra la fe : y buenas costumbres : y ansí siendo servidos los señores del Consejo de S. M. se podrá dar licencia para que se imprima. — En Madrid a 14 de hebrero de mil y seiscientos y veinte y tres. — *Doctor Diego Vela.* — Ante mi, *Simon Jimenez,* secretario». Lleva una dedicatoria «Al Duque Adelantado Mayor», fechada el 17 de julio del mismo año 1623. Y, en el frontis, esta curiosa nota del bibliotecario Pellicer: «Creo que es el autor verdadero *Pedro Torres Ramila* que escribió la *Spongia* contra las obras de *Lope* y de otros Escritores; y en la Respuesta de *Francisco de Aguilar* a esta *Spongia* se dice que Ramila se ocultó con el nombre de *Juan Pablo Martir Rizo* para escribir contra Lope. Y en efecto para disimular se cita a si mismo como si fuera otro, en el fol. 31. — *Pellicer.* — 21 de abril de 1791».

Gallardo examinó el manuscrito en cuestión. En las páginas 671 s. del citado tomo III reproduce, además de la aprobación mencionada y la dedicatoria al Duque Adelantado, la definición de *arte* y breves pasajes de los folios 29 y 31 en que se critica la *Jerusalén conquistada* de Lope, y otro en que se elogia a éste. Pero Gallardo no aclara que, a pesar de su título, esta obra acogida al nombre de Mártir Rizo no es una traducción castellana de la traducción latina de la *Poética* hecha por Daniel Heinsio, sino una verdadera Poética al uso italiano renacentista (imitado con algún retraso en España), para la cual Rizo tomó como base la obra publicada por Heinsio en 1611 *Aristotelis de poetica liber graece et latine cum dissertatione de constitutione tragica secundum Aristotelem,* pero sin pretender de ningún modo traducirla. Margarete Newels, en la Introducción a su edición crítica del manuscrito de Rizo [85], observa atinadamente que la división misma de la obra en tres partes de amplitud igual, sobre la Tragedia, la Epopeya y la Comedia, manifiesta la voluntad de su autor de añadir a las Poéticas del Pinciano, de Carvallo y de Cascales (aunque Rizo no las nombra) una teoría poética más. El autor baraja las ideas de Aristóteles con las de otros tratadistas, y las combina a su gusto o de acuerdo con el orden que se ha trazado. Aun sin haber leído la *Poética* de Aristóteles, sólo con hojear el manuscrito de Rizo y ver con cuánta frecuencia aparecen en él nombres de autores latinos posteriores en siglos al Estagirita, y hasta de autores españoles contemporáneos, basta para comprender que no puede tratarse de una traducción de la obra aristotélica. Lo único que Rizo pretende traducir de Heinsio es su *Ordo Aristotelis,* nota larguísima (en la edición de la traducción de Ordóñez por Flórez Canseco llena las páginas 303-315 y va destacada en cursiva) precedida y seguida de otras notas, y destinada por Heinsio a remediar «la feísima trasposición de algunos capítulos» de la *Poética* que él creyó haber advertido el primero, y a restablecer el orden que, según él, sería el de Aris-

---

85 *Poetica de Aristoteles traducida / de latin /* Ilustrada y comentada por Juan Pablo Martir Rizo / Bearbeitet und eingeleitet / von / Margarete Newels. Westdeutscher Verlag. Köln und Opladen, 1965. Einleitung, pág. 1.

tóteles antes de que se introdujera tan grave alteración en la obra [86].

La omisión de Gallardo fue sin duda la fuente del error de Menéndez Pelayo, en el que luego han reincidido otros [87]. Cejador, en cambio, al enumerar las obras de Mártir Rizo, se refiere a la *Poética de Aristóteles* con gran cautela y no dice de ella más que el título [88].

4. Goya y Muniain

La traducción castellana de la *Poética* por Don Joseph Goya y Muniain apareció en Madrid el año 1798, cuatro lustros después de la reimpresión de la de Ordóñez revisada por Flórez Canseco [89]. Menéndez Pelayo parece considerar la de Goya y Muniain superior a ésta, pues, como vimos [90], al reco-

86 Cf. *supra*, pág. 52.

87 Joaquín de Entrambasaguas, que, para su tesis *Una Guerra Literaria del Siglo de Oro* (Madrid, 1932), en la que reprodujo los pasajes más interesantes de la crítica contra Lope, manejó y utilizó el manuscrito de Mártir Rizo, en sus *Estudios sobre Lope de Vega*, tomo I, Madrid, C. S. de I. C., 1946, pág. 291, atenúa el quid pro quo diciendo que la Poética de Rizo es «una traducción libre de la 'Poética' de Aristóteles». Según Margarete Newels (*o. c.*, pág. 16, n. 43), María Rosa Lida, en *Nueva Revista de Filología Española*, vol. V, pág. 208, extremó la fantasía escribiendo: «...De comienzos del Siglo XVII es la versión de la Poética (de Aristóteles) al latín (!) de Juan Pablo Rizo».

88 Cejador, *Historia de la lengua y literatura castellana*, tomo V, pág. 43-44, trae la siguiente ficha:

Juan Pablo Mártir Rizo, conquense, publicó *Historia de la vida de L. An. Séneca*, ibid. [Sevilla], 1625. *Historia de la muerte de Enrico el Grande, Quarto Rey de Francia*, ibid., 1625. *Historia de la prosperidad infeliz de Felipa Catanea la lavandera de Nápoles*, del fr. (Pedro Matheo), ibid., 1625, 1736. *Vida del dichoso desdichado, vida de Elio Seyano*, ibid., 1625. Estas tres últimas obras están traducidas del francés, de Pedro Mateo, cronista del Rey Cristianísimo. *Historia de la vida de Mecenas*, ibid., 1626. *Norte de Príncipes*, ibid., 1626. *Historia... del Duque de Birón*, Barcelona, 1629, 1635. *Defensa de la verdad que escrivió D. Francisco de Quevedo... en favor del Patronato de Sant-Iago*, Madrid, 1628. *Historia de Cuenca*, Madrid, 1629. *Historia de las Guerras de Flandes*, del francés Pedro Matheo, Valencia, 1627. *Poética de Aristóteles* (ms. Gallardo).

89 El Arte Poética / de Aristóteles / en Castellano. / Por D. Joseph Goya y Muniain. / De órden superior / En la imprenta de Don Benito Cano / Año de 1798.

90 *Supra*, pág. 63.

mendar la publicación de las traducciones de autores griegos debidas a Vicente Mariner, propone sustituir la de la *Poética,* no por la de Ordóñez, sino por la de Goya y Muniain, «hecha en vista de textos más correctos, y en estilo más suelto y desembarazado» [91].

Goya y Muniain confiesa honradamente: «Para ésta nueva traduccion castellana he tenido á la vista, y me han ayudado grandemente, las dos que ya teniamos: una de Ordoñez das Seixas reimpresa el año de 1778. con suplementos, emiendas y notas de Don Casimiro Florez Canseco; y otra de Vicente Mariner, que se halla manuscrita entre la muchedumbre de sus obras originales que se conservan en esta Real Biblioteca» [92]. Si él se ha determinado a hacer otra tercera, ha sido «creyendo que las dos versiones que tenemos podrian todavía mejorarse algun tanto» [93]. La suya ha recibido, antes de imprimirse, el refrendo de personas entendidas residentes en Roma: «Acabada que fué, se remitió original á exámen de inteligentes en Roma: como allí les hubiese parecido bien, quiso el Bibliotecario mayor, y S. M. mandó, que se imprimiese á espensas de la Real Biblioteca» [94]. Está convencido, sin embargo, de que «no estará libre de defectos», pero «con solo que sean ménos que en las otras traducciones anteriores» se dará por contento [95].

No teme Goya y Muniain el juicio de los entendidos que quieran examinar de cerca su trabajo; desprecia, por otra parte, las críticas infundadas: «Por si alguno quisiere carear mi version con el testo, y fallar sobre la fidelidad y mérito de ella en comparacion de otras, ha sido preciso imprimir el Griego á par del Castellano: que el juicio adefesios ó á bulto, qual suele de ordinario ser el de muchos, no es para muy temido, ni aun siquiera para respetado» [96]. A fin de no merecer este justo desprecio, vamos a examinar siquiera los

91 *Bibl. de Trad. Esp.* III 85.
92 «Al que leyere», III.
93 Dedicatoria «Al Excelentísimo Señor D. Gaspar Melchor de Jovellanos».
94 *Ibidem.*
95 «Al que leyere», V.
96 *Ibid.,* IV-V.

mismos pasajes sometidos a crítica en las traducciones de Ordóñez - Canseco y de Mariner, comparando con éstas la de Goya y Muniain. Para abreviar, reproduciré sólo las primeras y las últimas palabras de cada pasaje del texto griego, y, seguidamente, la traducción de Goya y Muniain.

58a30-31: καὶ τὰ τοιαῦτα... βαρβαρισμός: «y semejantes acertijos. De la confusion de dialectos procede el barbarismo». El traductor muestra aquí el deseo de determinar lo que en el original no está determinado: 1.º Aristóteles no ha dicho καὶ τὰ τοιαῦτα αἰνίγματα, sino tan sólo καὶ τὰ τοιαῦτα; bastaría, pues, traducir «y otros semejantes»; pero, en este caso, la determinación no daña a la traducción. 2.º Tampoco hay en el original nada que corresponda a «de la confusión»; de suerte que, si aceptásemos la traducción de γλῶττα por «dialecto», la traducción debería decir: «De los dialectos procede el barbarismo»; más que de la «confusión» de los dialectos, se trataría aquí de su abundancia (sobre esto, cf. el comentario a la traducción de Ordóñez - Canseco, *supra*, página 57). 3.º La traducción de γλῶττα por «dialecto» no elimina la ambigüedad de la traducción de Ordóñez - Canseco por «lengua», ni corresponde al sentido del original. «Dialecto», en el sentido que recoge el *Diccionario de Autoridades*, no correspondía al de «palabra extraña», sino al de «propiedad de cada Léngua en sus voces, explicación y pronunciación», como se ve pór este ejemplo de B. Ximénez Patón, *Eloqüencia Española*, f. 49: «La propiedad de una Léngua, no solo se conoce en que tiene vocablos própríos, sino en que tiene *dialecto* y phrases própias», y por estos versos de Thomé de Burguillos, *Son.* 139:

> Ampliar la lengua propria, es cosa urbana,
> Adulterarla es bárbaro defecto.
> Porque su idioma y cándido *dialecto*
> Con voces peregrinas se profana.

Esta acepción de *dialecto* tiene, pues, sentido opuesto al de *voz peregrina*, que sería otra traducción posible para γλῶττα. Tampoco respondería al sentido de este término

aristotélico *dialecto* en su uso moderno, como «variedad de una lengua hablada por un grupo menor que el que habla la considerada como principal», pues γλῶττα no se refiere aquí al conjunto de palabras usadas por un grupo de hablantes, sino a una palabra aislada, de suyo ajena a la lengua en que se usa.

59b22-31: ἔχει δὲ πρὸς τὸ ἐπεκτείνεσθαι... τὰς τραγῳδίας: «Es así que la Epopeya tiene mucho á su favor, para poder alargarse mas; por quanto en la Tragedia no es posible imitar muchas cosas hechas á un tiempo, sino solamente aquella parte, que requieren la escena y los representantes. Mas en la Epopeya, por ser mera narración, cabe muy bien el unir en verso muchas partes con sus cabos, por las quales, siendo propias, crecerá la estructura del Poema. De manera que tiene esta prerogativa para ser mas grandiosa, y divertir al oyente, y variar los episodios; puesto que la uniformidad, saciando presto, es causa de que las Tragedias desagraden». Pueden oponerse a esta traducción algunos reparos: 1.º No es apropiado el giro «es así que» para traducir δὲ, que aquí expresa leve oposición a lo que acaba de decirse. 2.º Sobra el calificativo «mera» aplicado a «narración». No tiene correspondencia en el original, y, además, Aristóteles ensalza a Homero porque sus epopeyas no son «meras» narraciones, sino que tienen carácter dramático (cf., p. ej., 48b37), y al comienzo del cap. 23 (59a17-19) recomienda para «la imitación narrativa y en verso», es decir, para la epopeya, que se estructuren las fábulas, «como en las tragedias, de manera dramática». 3.º Tampoco es feliz la traducción de πολλὰ μέρη ἅμα ποιεῖν περαινόμενα por «el unir en verso muchas partes con sus cabos»; en Ordóñez - Canseco leíamos: «unir muchas partes de cosas que hayan pasado»; en ambas traducciones se asocia ἅμα con ποιεῖν. Yo creo que aquí, lo mismo que en ἅμα πραττόμενα (lín. 24), ἅμα debe asociarse con περαινόμενα y traducirse: «realizándose simultáneamente» o de algún modo equivalente. Si comparamos más en detalle la traducción de este pasaje por Goya y Muniain con la de Ordóñez - Canseco (cf. *supra*, pág. 57), vemos que, efectivamente, aquélla es

deudora de ésta. Le debe incluso alguna desviación; por ejemplo, lo de «mera narración» estaba ya en Ordóñez; también es de Ordóñez la expresión «tiene esta prerogativa» (así se escribía entonces esta palabra) para traducir τοῦτ' ἔχει τὸ ἀγαθόν, y probablemente «la uniformidad» para traducir τό ὅμοιον. Pero, en conjunto, la traducción de Goya y Muniain es aquí mejor que la de Ordóñez - Canseco, sobre todo estilísticamente.

60a20-22: οἴονται γὰρ... εἶναι ἢ γίνεσθαι: «creyendo vulgarmente los hombres que dada ó hecha esta cosa, resulta ordinariamente esotra: y si la última exîste, también debió exîstir ó hacerse la primera». No es buena la traducción de οἴονται γὰρ por gerundio, y «vulgarmente» no tiene correspondencia en el original. Además, como Ordóñez - Canseco (cf. *supra*, pág. 58), Goya y Muniain cambia el valor condicional de ὅταν γίνηται (tanto el texto de Canseco como el de G. y M. tienen γίνεται); si aquéllos lo convertían en causal, éste lo sustituye por una oración completiva. Con todo, la traducción de Goya y Muniain es también aquí mejor que la de Ordóñez - Canseco, y mucho mejor, en este caso, que la de Mariner.

61b27: εἰ γὰρ ἡ ἧττον φορτικὴ βελτίων: «Que si la menos mecánica es la mejor». Goya y Muniain pone (pág. 132) a «mecánica» la nota siguiente: «Esquilo es el primer Trágico consumado, de quien tenemos noticia: y empezó con tanto aparato, que no habia Coliseo capaz para sus Héroes, ni caudales para los gastos de la escena. Testigos el *Prometeo sobre el Caucaso,* y los *Siete sobre Tebas.* Horacio en su Arte Poética habla así de Esquilo: *Et docuit magnumque loqui, nitique cothurno.* Vers. 279. Y el mismo Horacio en la Epístola citada [no en la epístola a los Pisones o *Arte Poética,* sino en la primera del *Epistularum liber II*; el verso aducido luego es el 194] dice, que era tan disforme á veces el aparato del teatro Romano, tan desmesurada la balumba de tropas de á pie y acaballo, de triunfos, carros, naves, trofeos que

Si foret in terris, rideret Democritus».

La reproduzco entera por su interés objetivo y porque demuestra que su autor no entendió aquí el significado de φορτική, que no es el de «mecánica», sino el de «vulgar» o «grosera», como se ve por el contexto, pues Aristóteles no se refiere al aparato escénico, sino a la *imitación total* de las acciones en cuanto representadas por los actores y no simplemente narradas; imitación que puede hacerse con mínimo aparato escénico, incluso sin él.

Por otra parte, Goya y Muniain traduce el comparativo βελτίων por un superlativo: «la mejor». Aquí, su traducción es inferior a la de Ordóñez-Canseco, y muy inferior a la de Mariner.

61b28-29: δῆλον... φορτική: «claro está que la que todo lo remeda es bien mecánica». Prescindiendo de la traducción, ya censurada, de φορτική por «mecánica», «bien» superlativiza el adjetivo, que en el original es positivo. Ordóñez-Canseco (*supra*, pág. 58) lo hacían comparativo. Mariner, en cambio, se atenía al original, dejándolo en positivo.

61b29-31: ὡς γὰρ οὐκ αἰσθανομένων... δέῃ μιμεῖσθαι. El texto griego de Goya y Muniain tenía ya κινοῦνται; era, salvo detalles de puntuación sin importancia, igual al nuestro. He aquí su traducción: «Por eso los representantes, como que nada entienden los mirones, si no se lo hacen palpable, se mueven de mil maneras á modo de los malos flauteros, que quando tocan la tonada del Disco, se bambolean». Comparada con la de Mariner (*supra*, pág. 65), la de Goya y Muniain es más suelta, y elimina las reiteraciones terminológicas de la traducción que en aquélla observábamos: «movimiento, y affecto», «tibicines, o flauteros». El sabor un tanto arcaizante de «representantes» (actores), «mirones» (espectadores) y «flauteros» (flautistas) era menos marcado en el siglo XVIII que ahora. Pero hay impropiedad en la traducción de κυλιόμενοι por «se bambolean». *Bambolearse* es oscilar a un lado y a otro, como, por ejemplo, el péndulo del reloj; κυλίω, en

cambio, es «hacer girar», y, en voz media, κυλίομαι, «girar» (de la misma raíz de κυλίνδω, κύλινδρος «cilindro»). Los malos flautistas, al tocar la tonada del disco, no se bamboleaban, sino que giraban sobre sí mismos, «embolviéndose», como dice Mariner.

61b32-34: ἡ μὲν οὖν τραγῳδία... ὑποκριτάς: «Por cierto, la Tragedia es tal; y es así que aun los Farsantes han hecho este juicio de los nuevos». Esta traducción de Goya y Muniain, no tan mala como la de Ordóñez - Canseco, pues no llega a decir lo contrario que el original, es, sin embargo, claramente inferior a la de Mariner (cf. *supra*, pág. 65). Quien no alcanzase por otro camino el sentido de estas palabras de Aristóteles, tampoco las entendería leyendo la traducción de Goya y Muniain. Suprime éste la comparación, bien conservada por Mariner: «es tal como los primeros pensaron que eran...», y omite la calificación de «primeros» o «anteriores», con lo cual se oscurece el texto castellano.

62a1-2: ὡς δ' οὗτοι ἔχουσι... ἔχουσι: «y como estos son mirados respeto de los otros, así es reputada toda su arte respeto de la Epopeya». Aquí Goya y Muniain traduce mucho mejor que Mariner. Ya vimos arriba (pág. 65) a qué podían atribuirse las incongruencias de éste.

62a2-4: τὴν μὲν οὖν... ὅτι ἂν εἴη: «Esta por el contrario, dicen, se hizo para espectadores razonables; por lo qual no echan ménos figuras estrañas. Mas la Tragedia es para gente insensata: luego siendo, como es, tan mecánica, habrá de ser peor sin rastro de duda». Téngase en cuenta lo dicho arriba (pág. 66) sobre variantes del texto griego en este pasaje. Pero hay aquí defectos de traducción que no dependen de las variantes: «por el contrario» no da el sentido de οὖν; «estrañas» no tiene correspondencia en el original; tampoco «gente insensata» corresponde bien a φαύλους, y sobre «mecánica» como traducción de φορτική v. *supra*, págs. 77 s. Con todo, la traducción de Goya y Muniain resulta aquí más

ceñida al original que la de Ordóñez - Canseco, y, estilísticamente, de más fácil lectura que la de Mariner.

62b12-15: εἰ οὖν τούτοις... τῆς ἐποποιίας: «Luego si la Tragedia se aventaja en todas estas cosas, y todavia mas en el efecto propio del arte (supuesto que se ordenan ambas á causar no una recreación caprichosa, sino la que vá dicha), habrá de ser mejor que la Epopeya, como quien toca su fin mas pronta y derechamente». En este pasaje Goya y Muniain saca notable ventaja a las dos traducciones anteriores (v. páginas 59 y 66). Si hubiera omitido «mas» en «y todavia mas en el efecto...», no habría nada que objetarle.

Para terminar este rápido cotejo, veamos cómo traduce el comienzo del capítulo 6, 49b21-31 (las traducciones de Ordóñez - Canseco y de Mariner, *supra*, pág. 67):

«De ésta y de la Comedia hablarémos despues.

»Hablemos ahora de la Tragedia, resumiendo la definicion de su esencia, segun que resulta de las cosas dichas. Es pues la Tragedia representacion de una accion memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de las partes por sí separadamente; y que no por modo de narracion, sino moviendo á compasion y terror, dispone a la moderacion de estas pasiones. Llámo estílo deleytoso al que se compone de número, consonancia y melodía. Lo que añado de las partes que obran separadamente, es porque algunas cosas solo se representan en verso, en vez que otras van acompañadas de melodía».

Si comparamos esta traducción con las de Ordóñez -Canseco y la de Mariner, hallamos lo siguiente:

1.° Goya y Muniain ha comenzado el capítulo con las palabras Περὶ δὲ τραγῳδίας λέγωμεν «Hablemos ahora de la tragedia», situando la frase anterior: Περὶ μὲν οὖν τῆς ἑξαμέτρου [en nuestro texto: ἐν ἑξαμέτροις] μιμητικῆς... ἐροῦμεν, al fin del capítulo precedente; división inusitada, y desaconsejada por la correlación de las partículas μὲν... δὲ..., pero que podría carecer de importancia para la traducción.

2.° En el texto castellano de Goya y Muniain, la frase anterior a «De ésta y de la Comedia hablaremos despues» terminaba con la palabra «Epopeya». Esto le permite traducir brevemente Περὶ... τῆς ἑξαμέτρου μιμητικῆς por «De ésta»; libertad admisible, sobre todo si la nueva frase siguiera inmediatamente y no pasara al comienzo de otro capítulo. La ruptura de la correlación Περὶ μὲν... περὶ δὲ... hace que se omita la traducción de esta segunda partícula, conservada en Ordóñez - Canseco: «*y* ahora de la tragedia», y en Mariner: «*Pero* tratemos ya agora...».

3.° En la frase siguiente, «resumiendo» se ciñe más al original que «dando» (Ordóñez - Canseco), y se evitan las reiteraciones de Mariner: «la definicion, y termino de su substancia, y essencia».

4.° También al comienzo de la definición sigue Goya y Muniain el original más de cerca que Ordóñez - Canseco: «La tragedia es...» (O. - C., con omisión de la conjunción continuativa «pues» < οὖν); «Es pues la Tragedia...» (G. y M., lo mismo que Mariner).

5.° Pero Goya y Muniain cambia indebidamente el término técnico «imitación» (conservado por O. - C. y por M.) sustituyéndolo por «representación».

6.° De las tres traducciones de πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, la de Goya y Muniain es la mejor: «de una accion memorable y perfecta». Ordóñez - Canseco: «de accion ilustre, perfecta», no traducen la conjunción copulativa, haciendo así una frase cortada y dura. Mariner vuelve aquí a sus repeticiones innecesarias: «de una accion, y obra seria, y perfecta».

7.° μέγεθος ἐχούσης. Aquí se atienen más al original Ordóñez - Canseco: «que tenga grandeza», y Mariner: «que tiene magnitud». Goya y Muniain: «de magnitud competente» introduce un matiz que no hay en el texto griego.

8.° ἡδυσμένῳ λόγῳ. Goya y Muniain omite la traducción de estas dos palabras, que encierran un concepto importante. O. - C. y M. las traducen: «con hablar suave» (O. - C.), «con elocucion jucunda, y dulce» (M., con reiteración del adjetivo).

9.° χωρὶς... δρώντων. Ninguno de los tres traductores entendió este pasaje; los tres se hallaron ante un texto inco-

rrecto y mal puntuado: χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις δρώντων, καὶ... El que con más fidelidad tradujo tal texto fue Mariner; el que más se alejó de él, sin acercarse por eso al verdadero sentido aristotélico, Goya y Muniain. Especialmente impropia es su traducción de δρώντων por «recitando».

10.° καὶ οὐ δι' ἐπαγγελίας... κάθαρσιν. Al traducir οὐ δι' ἐπαγγελίας, ἀλλὰ δι' ἐλέου καὶ φόβου «no por modo de narracion, sino moviendo a compasion y terror», G. y M. es innecesariamente libre y perifrástico, y «terror» es demasiado fuerte para traducir φόβος («terror» también en Ordóñez-Canseco; «miedo» en Mariner). Ya vimos que O.-C. escamoteaban la traducción de τοιούτων y traducían κάθαρσιν por «expurgación», mientras que Mariner, más acertado en ambas cosas, vertía τῶν τοιούτων por «destas semejantes» y κάθαρσιν por «purgacion». Goya y Muniain traduce τῶν τοιούτων por «de estas», como posteriormente muchos, a mi juicio equivocadamente, y κάθαρσιν por «moderacion», abandonando el término técnico «purgación» (v. sobre todo esto *Apéndice II*). Tampoco es apropiada la traducción de περαίνω por «disponer a»; su significado es «llevar a cabo», «acabar», «cumplir», «terminar».

11.° ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος. Mariner tradujo literalmente «rhythmo, y harmonia y melodia», porque no entendió el significado de μέλος «canto». Canseco, corrigiendo aquí a Ordóñez, tradujo «"rythmo", harmonia y "verso"», también literalmente, pues su texto griego tenía μέτρον en vez de μέλος. Goya y Muniain, apartándose de la letra, traduce: «número, consonancia y melodía», y es el que más se aleja del pensamiento de Aristóteles. Véase la nota 105 a mi traducción de este pasaje.

12.° τὸ δὲ χωρὶς τῶν εἰδῶν... διὰ μέλους. Aquí, la mejor traducción es la de Ordóñez. Véase arriba (pág. 68) lo dicho sobre la de Mariner. La de Goya y Muniain sustituye «especies» por «partes», y nuevamente usa «melodía» (como Mariner) por «canto».

Resumiendo, creo que puede aceptarse el juicio implícito en las palabras de Menéndez Pelayo citadas arriba (pág. 63), de las que se desprende una valoración favorable a la traducción de Goya y Muniain comparada con la de Ordóñez, incluso después de su revisión por Flórez Canseco, y con la de Mariner. La de Goya y Muniain falla en ocasiones por mala interpretación del texto griego, debida unas veces a incorrección de éste, aunque fuese mejor que los manejados por Ordóñez y por Mariner, imputable otras al traductor; en este aspecto, es superior a la de Ordóñez, pero no a la de Mariner, a pesar de haberse valido de ambas. Es netamente superior a una y otra en la fluidez del estilo, «más suelto y desembarazado» que el de sus dos antecesores [97]. Goya y Muniain alcanzó, pues, la meta que se había propuesto: su nueva ver-

---

[97] Esta soltura la consigue a veces G. y M., en parte, variando los términos castellanos que deben reproducir el sentido de un mismo término griego, procedimiento poco recomendable, sobre todo cuando se traduce a Aristóteles. Aduciré algunos ejemplos. Traduce:

μίμησις por *imitación*, 19 veces: 47a16, 22, b13, 15, 21, 29; 48a7, 24, b3; 49b10; 50a16; 51b28; 53b12; 54b8; 59b33; 61b26; 62a18, b4 y 11. Por *representación*, seis veces: 49b24 (en la definición de la tragedia), 31, 36; 51a31; 52a2, b33. Por *remedo*, cuatro veces: 50a4, b24; 52b1; 54a27. Por *retrato*, tres veces: 48b35; 49a31; 50b3. Omite su traducción dos veces: 59a15, b36. Traduce por *imagen* una vez: 52a13.

λέξις por *estilo*, nueve veces: 50a36; 56a34; 58a18; 59a3, 12 («estilo familiar»), b12, 16; 60b3, 5. Por *dicción*, cinco veces: 49a19, b33 y 34; 50a9, 14, b13. Por *habla*, dos veces: 56b20, 60b11. Por *palabras*, dos veces: 61a10, 27. Por *cláusulas*, una vez: 50a29, y una vez también por cada uno de los términos siguientes: *conversación*: 49a23; *elocuencia*: 55a22; *modo de decir*: 56b8; *modo de hablar*: 60b12; *pronunciación*: 56b9, y *representación*: 52b23.

μῦθος por *fábula*, 37 veces: 47a9; 49a19, b9; 50a4, 14, 22, 32, 34, 38, b32; 51a5, 16, 22, 31, b13, 24, 27, 33, 34; 52a11, 12, 19, 37, b9, 29; 53a12, 18, b4, 22; 54a14, b1, 35; 55a22; 56a8; 59a18; 60a33; 62b6. Omite su traducción cinco veces: 51b38; 52a13; 53a37; 55b8; 56a13. Traduce una vez por *fábula cómica*, y una vez asimismo por cada uno de los términos siguientes: *fábula o tragedia*: 56a28; *tragedia*: 53b7; *cuento* (πολύμυθος «compuesto de muchos cuentos»): 56a12; *cuento sabido*: 54a12, y *dificultad*: 54a37.

πρᾶξις por *acción*, 25 veces: 48b25; 49b24, 36; 50a1, 2, 4, 18, b3, 24; 51a19, 28, 31, b29, 33; 52a2, 13, 14, 37, b1; 53b16, 27; 59a19, b1; 62b8, 11. Por *hecho*, cinco veces: 47a28; 50a16; 51a18; 54a18; 59a22. Por *pena*, una vez: 52b11.

ῥυθμός por *número*, cinco veces: 47a22, 23, 26, b25; 49b29. Por *rima*, dos veces: 48b21 (bis). Por *compás*, una vez: 47a27.

σπουδαῖος por *bueno*, tres veces: 48a2; 49b17; 61a6, y una vez por cada uno de los términos siguientes: *de calidad*: 48a27; *doctrinal*: 51b6; *grave*: 48b34; *ilustre*: 49b10; *memorable*: 49b24.

sión es, en conjunto, superior a las dos anteriores. Y el éxito la ha coronado: en 1948 la incluyó Espasa-Calpe en su «Colección Austral», donde alcanzó la cuarta edición en 1970.

Pero esta nueva versión de la *Poética*, que lleva el nombre de José Goya y Muniain, ¿es verdaderamente suya? El padre Miguel Batllori, S. I., en su obra *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos. Españoles - Hispanoamericanos - Filipinos. 1767-1814.* Madrid, Gredos, 1966, págs. 124 ss., acusa al «sacerdote don José Goya y Muniain, director de la Real Biblioteca[98], hombre oscuro del último setecientos», de haberse mostrado «en las tres obras que publicó a su nombre en Madrid el año 1798, y en otra que proyectó, muy poco escrupuloso en materia de plagio y de rapiña intelectual y literaria» (pág. 124). La obra que quedó en proyecto iba a titularse *Hechos de los españoles en el santo concilio de Trento*, y, según el padre Batllori, se basaría principalmente en «la copiosísima documentación recogida por el jesuita Andrés Marcos Burriel por encargo de Fernando VI, y depositada en la Real Biblioteca». Las tres publicadas son: los *Comentarios de Cayo Julio César*, el *Catecismo trilingüe del padre Pedro Canisio* y *El arte poética de Aristóteles en castellano.*

Los *Comentarios*, según el padre Batllori la más lujosa de las ediciones de Goya y Muniain, «todas ellas de bibliófilo consumado»[99], «van dedicados al rey, y su valor literario es tal, que en 1865 volvieron a publicarse con un elogioso prólogo de Milà y Fontanals», y en 1919, cuando la popularísima *Colección universal* de la Casa Calpe incluyó en sus números 78-80 el *De bello gallico* en castellano, no hizo más que reproducir aquella antigua edición de 1798, «por ser —dice el pro-

φαῦλος por *malo*, nueve veces: 48a2; 49a32 (φαυλότερος «peor»), b18, 26; 51b36; 54a21; 60b1; 61a6, b30. Por *figurero*, una vez: 62a9; una vez también por *insensato*: 62a4, y una vez por *ruin*: 48b26.

98 No era director de la institución. Trabajaba en la Real Biblioteca a las órdenes de un Bibliotecario Mayor (cf. *infra*, pág. 89); su sueldo era tan modesto que no le daba para amanuense (*infra*, n. 103), y en la carta mencionada luego (pág. 90) se le llama «individuo de la Real Biblioteca».

99 *O. c.*, pág. 124. El ejemplar de su traducción de la *Poética* que yo he manejado, propiedad de Dámaso Alonso, merece sin duda este elogio que con no muy buena intención le tributa el padre Batllori.

logista anónimo— la mejor seguramente..., tanto por su fidelidad, cuanto por la elegancia de su estilo»[100]. «Sólo que está comprobado —afirma el padre Batllori— que Goya no fue el verdadero traductor». Y basa esta grave denuncia en una «pintoresca historia» que el padre Manuel Luengo dejó escrita en su *Diario*[101], extensísimo documento de más de sesenta tomos, que se guarda en el archivo de Loyola. Dice allí el padre Luengo:

> El P. Joseph Petisco traduxo en Bolonia los *Comentarios de Julio César*, y, habiendo llegado una copia de la traducción, que inocentemente y sin preveer sus resultas dexaría hacer el author, a las manos de don Joseph de Goya, la dio a luz en Madrid con su nombre propio y dedicándola al rey, y consiguió una pingüe pensión... La dicha impresión se hizo sin consentimiento y aun sin noticia del verdadero traductor de la obra de César, lo que no se puede menos de llamar villanía y latrocinio... No ha parado aquí la astucia y malignidad de los que han andado en este negocio, y han llegado a apoderarse con engaño y disimulo del original del author y echarle al fuego, para que no haya este documento authéntico con que demostrar el plagio y latrocinio vergonzoso del señor auditor Goya.

Ya Menéndez Pelayo se había hecho eco de esta historia del padre Luengo, pero sin concederle la certeza que le atribuye el padre Batllori. En el volumen II de la *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, págs. 180-182, recoge una larga nota que, a petición suya, le había comunicado el padre Eugenio de Uriarte, hombre de gran erudición, que desde hacía muchos años trabajaba en una bibliografía española de escritores de la Compañía de Jesús. La nota del padre Uriarte incluía la historieta recogida por el padre Batllori, escrita el año 1798, al enterarse el padre Luengo de la impresión de los *Comentarios*, y esta otra redactada dos años más tarde, al morir el padre Petisco:

100 *Ibidem.* Posteriormente, la *Colección Austral* de Espasa-Calpe ha seguido reproduciéndola con gran éxito: primera edición en 1940, octava en 1969.

101 Año 1798, págs. 307-308.

> Trabaxó mui en secreto la traducción de la lengua latina a la Española de un Author clásico del siglo de oro, y después con nombre de un sujeto que está en puesto distinguido, se dió a luz sin noticia ni consentimiento del Author, al que se le arrebató el original para que nunca se pueda hacer ver que no es author de la traducción el que pone su nombre en ella, sino este P.e Joseph Petisco de la Provincia de Castilla. No pongo aquí el título de la obra, el nombre del que se pone a su frente y de alguna otra persona, que con malicia o sin ella ha entrado en esta vilísima e injustísima rapiña literaria, aunque lo sé todo; porque puede venir este mi escrito en manos de algún imprudente que haga pública esta vergonzosa historia, viviendo todavía los authores de ella; pues no son viejos, y pueden vivir muchos años (a. 1800, págs. 26-27).

Menéndez Pelayo estima que, si todo esto «no prueba el plagio atribuido a Goya y Muniain (ni es posible la prueba cuando el manuscrito del P. Petisco falta), tiene, por lo menos, verdadera curiosidad para la historia literaria»[102]. Ciertamente la tiene. Pero, a mi juicio, la acusación del padre Luengo no sólo no prueba el plagio, sino que resulta sospechosa por varios motivos:

1.º No se ve por qué el padre Luengo se expresa tan claramente en el primer relato y con tanto misterio en el segundo. Si éste podía caer en manos de algún imprudente que hiciera pública tan vergonzosa historia, lo mismo podía ocurrir con el de dos años antes, que seguía figurando en su voluminoso *Diario*.

2.º Se nos dice en el primer relato que el padre Petisco «traduxo en Bolonia los Comentarios», y en el segundo, que «trabaxó mui en secreto la traducción» de dicha obra. ¿Cómo pudo tener Goya, en Madrid, «una copia de la traducción» hecha tan secretamente y a tanta distancia? ¿Cómo logró un modesto bibliotecario, cuyo sueldo no daba para amanuense[103], que alguien se apoderase del original y lo echase al fuego?

---

102 *Bibliografía...*, pág. 181.

103 Cf. la carta enviada por Goya y Muniain el 23 de agosto de 1793 al

3.° Y, suponiendo posible todo esto por un azar favorable a Goya y Muniain, ¿por qué no se denunció el hurto del manuscrito tan pronto como se produjo? Desde la fecha en que Goya y Muniain tenía la traducción de los *Comentarios* lista para la imprenta hasta que logró publicarla transcurrieron por lo menos cinco años, pues en su carta de agosto de 1793 al inquisidor general alude al hecho de que había presentado a tan alto personaje, y éste le había devuelto, dicha traducción, para cuya impresión se había dictado un decreto, perdido luego en la Secretaría de Estado. ¿Es que el padre Petisco no notó la desaparición de su manuscrito en todo aquel tiempo?

4.° El padre Luengo, que en su primer escrito acusa nominalmente a Goya y Muniain, dice en el segundo, redactado dos años después, en 1800, que los autores de tan vergonzosa historia «no son viejos, y pueden vivir muchos años». Sin embargo, de la citada carta al inquisidor general se deduce que Goya y Muniain era ya viejo en 1793 («el ya anciano bibliotecario», dice el padre Batllori refiriéndose a su edad en aquellas fechas). Parece, pues, que el padre Luengo, al menos en este punto, no estaba bien informado. Su *Diario*, por lo demás, según juicios emitidos por el propio padre Batllori, no es muy fidedigno:

«Luengo —escribe Batllori, pág. 75— es uno de esos viejos cerrados y antipáticos, presa de incomprensión posclimatérica hacia todo lo de los jóvenes —aunque a veces los tales jóvenes fuesen personas de más de cuarenta años—... Y junto a esa cerrazón para cuanto representaba nuevas formas de cultura, se ve un afán morboso de chismerías políticas, y un espíritu de capillita, que llega a hacer antipático su mismo amor a la Compañía...». Y en la misma página: «He aquí el

---

inquisidor general don Manuel Abad y La Sierra, arzobispo de Selymbria, conservada en la Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional y transcrita por el padre Batllori en su *o. c.*, págs. 129-132. El pasaje aludido: «Verdad es que, quanto se me ofrece, todo lo escribo de puño propio; y esto me cansa: pero no puedo por menos, porque mi sueldo no da para amanuense. El señor Llaguno, ni más ni menos que V. S. I., ha reparado en esto mismo, significándome que tendría gusto en poderme proporcionar un amanuense», está en la pág. 130.

juicio sin juicio consignado por el padre Luengo [sobre Arteaga]». Cinco más adelante, en la 80, se nos dice de Arteaga también, que fue «perseguido de nuevo por la crítica estúpida y anacrónica del refunfuñante padre Luengo», «ex-jesuita español, más integrista —y más cáustico, y de menos cultura que el bueno de Gustà» (pág. 90). «El *Diario* de Luengo —leemos en esta misma página—, que muchos historiadores han encomiado excesivamente como fuente histórica para ese período y para ese ambiente». Y en la 91: «...periódicos, libros y opúsculos que él [Luengo] criticaba con tanta suficiencia cuanto insuficiente y unilateral era su cultura. Pero a las veces tan posesionado estaba de su infalibilidad crítica, que juzgaba los libros sin haberlos siquiera visto por el forro». En la 93 le llama «rancio diarista» y «el malicioso Luengo», y en la 95, «integrista intransigente». Y todavía en la 422 dice que «Luengo se manifestaba injustamente malicioso en sospechar de Masdeu...», y en la 431 comienza un párrafo con estas palabras: «El padre Luengo, comentando con su característico simplismo...».

Aunque las historietas sobre Goya y Muniain no tuvieran nada que pudiese extrañarnos, los juicios del padre Batllori sobre el autor del *Diario* bastarían para hacérnoslas sospechosas. ¿Por qué no se publicaron en vida del acusado, que así habría podido defenderse?

Reconoce el padre Uriarte que «una acusación tan grave como la del padre Luengo parece exigir alguna prueba más que la de su palabra, aunque tan fidedigna [?], dado que a él se le pudiera considerar como parte interesada en este pleito». Y a tal fin consigna «una noticia que, si no de prueba, servirá a lo menos de credibilidad y confirmación a lo que asienta el autor del *Diario*». Nos interesa aquí de modo especial esta noticia porque atañe directamente a la traducción de la *Poética*. Según el padre Uriarte —y el padre Batllori recoge su testimonio—, en el *Índice* ms. de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca (I, 35) se lee la siguiente nota:

> Posteriormente a la compra de este libro regaló otro ejemplar su traductor M. Pedro Luis Blanco como aparecerá

de la carta que dirije a esta universidad el que se dice traductor contra el nombre expreso de D. Josef Goya y Muniain, aunque se debe creer al primero.

La carta aludida en la nota ha desaparecido. El padre Uriarte manifiesta: «Por más que la hemos buscado en más de una ocasión, no hemos podido dar con la carta del Sr. Blanco entre los papeles de aquella Universidad». Por lo demás, esta nueva acusación, independiente, al parecer, de la anterior y al pronto inquietante por la reiteración, no tiene, sin embargo, más consistencia que la del padre Luengo. Antes de darle crédito habría que saber quién era M. Pedro Luis Blanco. Su nombre no figura en la *Biblioteca de Traductores Españoles* ni en la *Bibliografía Hispano-Latina Clásica* de Menéndez Pelayo. ¿Es que no tradujo más que la *Poética* de Aristóteles, y con tan mala suerte que le robaron su trabajo? Nuevamente ocurre aquí la pregunta: ¿Por qué no denunció al ladrón públicamente o ante los tribunales?

Goya y Muniain era helenista notorio. Cuando Azara, ministro del rey de España en Roma, pidió a la Real Biblioteca «las lecciones variantes que resultasen entre un precioso códice que hay en ella, y entre las ediciones mas correctas de la misma Poética», el Bibliotecario Mayor, a pesar de hallarse Goya y Muniain «dedicado a otro linage de estudios mas propio de su genio, profesion y estado, le encargó que reconociese y anotase dichas variantes» [104]. Este encargo revela su prestigio como helenista. Si no lo tuviera, se habría encomendado la tarea a otro. No faltaba en Madrid quien pudiera llevarla a cabo: Sin ir más lejos, allí estaba Flórez Canseco, que en 1798 andaría por los cincuenta y cinco años, y llevaba

[104] Cf. la Dedicatoria de la *Poética* a Jovellanos. Antes de emprender su traducción, Goya y Muniain aguardó mucho tiempo el ejemplar que Azara le tenía prometido para cuando se publicase «una edición cumplida» del texto griego que «con las correcciones y lecciones variantes tomadas de los códices antiguos mas célebres de Europa» preparaba «cierto Caballero Inglés», al cual se habían remitido las variantes reconocidas y anotadas por Goya y Muniain; mas, «puesto que ha cinco años que al nuevo Editor se remitiéron las variantes que pidió del muy apreciable códice de S. M. en esta Real Biblioteca», se decidió por fin a «seguir la citada edicion de Glasgua» («Al que leyere», IV).

más de veinte desempeñando la cátedra de griego en los Reales Estudios de San Isidro [105].

¿Qué explicación podemos dar, entonces, a la reiterada acusación de rapiña intelectual contra Goya y Muniain? Si las acusaciones se hubieran hecho públicamente, tendríamos la explicación en la respuesta del acusado. Pero sin duda nunca llegaron a conocimiento de éste. Y ya se sabe que la maledicencia prospera en la sombra. Que había entre las personas próximas a nuestro traductor quienes le tiraban piedras y escondían la mano, consta incluso documentalmente. Menéndez Pelayo, *Bibliografía H. L. C.*, pág. 183, transcribe de una carta anónima, dirigida a don Miguel Cuver y conservada en el Archivo Histórico Nacional de Madrid entre los expedientes de la impresión de los *Comentarios*, el siguiente párrafo:

> Pasa a VE. de orden del Sr. Infante una Dedicatoria que quiere hacer a S. A. D. Joseph Goya individuo de la Real Biblioteca, de los Comentarios de Julio César que ha traducido para que VE. vea si será del agrado del Rey que S. A. la admita. Prescindiendo de que si el estilo de la traducción se parece al de la dedicatoria, duro, afectado, y repugnante a nuestros oídos modernos, no merecerá estima, por más que diga Bayer, de quien es hechura Goya, hago presente a VE. que está ya finalizada la impresión de la de Valbuena...

La acusación de plagio y de rapiña intelectual que el padre Batllori extiende al *Catecismo trilingüe del padre Pedro Canisio* nos interesa menos. Y es totalmente gratuita. Sin más base que las manifestaciones del padre Luengo sobre los *Comentarios* y la de M. Pedro Luis Blanco sobre la *Poética,*

105 Flórez Canseco no tenía pelos en la pluma, y en lo tocante a helenismo no se andaba con bromas. Bien lo demostró con la publicación de su opúsculo contra Fr. Juan de Cuenca (cf. *supra*, pág. 51). Si las acusaciones de plagio contra Goya y Muniain hubieran tenido sólido fundamento, es de creer que no tardarían en difundirse, sobre todo entre quienes cultivaban como campo propio el de la filología clásica. Entre éstos destacaba Canseco, que no habría desaprovechado la ocasión para fustigar al pícaro que, con plumas ajenas, habría intentado, y conseguido, superar la traducción de Ordóñez, cuidada y enmendada por el propio Canseco.

el padre Batllori concluye que el *Catecismo trilingüe* era «sin duda obra de alguno de los jesuitas que, al salir desterrados en 1767, hubieron de dejar en sus aposentos todos sus libros, apuntes y manuscritos» [106]. Los muertos no pueden defenderse. Precisamente por eso, el historiador no debe, sin pruebas manifiestas, dictar sentencia contra ellos.

5. J. D. García Bacca

En el siglo XIX no se publicó en España, que yo sepa, ninguna traducción nueva, ni se reeditó alguna de las anteriores [107]. El clima intelectual no era propicio para tales estudios. La revolución literaria producida a comienzos de dicho siglo, como parte de una revolución ideológica más honda, produjo un cambio radical del gusto e imprimió nuevos rumbos a las tendencias estéticas. El Romanticismo proclamó la ruptura con las normas y con los modelos clásicos.

La situación permaneció estancada hasta mediados del siglo actual. En 1946 publicó una edición bilingüe en Méjico el español Juan David García Bacca [108]. La fecunda laboriosidad de este hombre nacido casi con el siglo (en 1901) es ver-

---

106 *O. c.*, pág. 125.

107 A no ser que deba situarse en sus últimos años la reimpresión de la de Ordóñez-Canseco por Antonio Zozaya (cf. *supra*, pág. 53, n. 76). La otra muestra que conozco del helenismo de Zozaya —la *Política* de Aristóteles, «versión castellana [no se dice de qué lengua] de Antonio Zozaya; 2 vols. de 15 cms.», en el primero de los cuales hay una sola nota (pág. 150), consistente en un término griego mal escrito, y en el segundo, dos notas, integradas también por sendos términos griegos, nuevamente mal copiado uno— apareció en 1885 (2.ª ed., 1892) formando los vols. XXIII y XXIV de la misma Biblioteca Económica Filosófica. El vol. de la *Poética* lleva el número XCI.

108 Obras Completas de Aristóteles / *Poética* / Versión directa, introducción y notas / por el / Dr. Juan David García Bacca / Profesor de Filosofía en la Universidad / Nacional Autónoma de México / Universidad Nacional Autónoma de México / 1946. Lleva una larga *Introducción filosófica* (páginas VII-CV), seguida de una *Introducción técnica* más breve (págs. CVII-CXXV). A continuación (págs. 1-47), el texto griego —páginas de la izquierda— y la traducción —páginas de la derecha—, con la misma numeración unas y otras. Finalmente (págs. i-xxxiii), las *Notas al texto castellano.*

daderamente impresionante. En los veintisiete años que median entre su *Invitación a filosofar,* México, 1940, y sus *Elementos de filosofía de las Ciencias,* Caracas, 1967 (último libro suyo original de que tengo noticia), pasando por su *Existencialismo,* Xalapa, 1962, y su *Humanismo teórico, práctico y positivo según Marx,* produjo una docena de volúmenes de filosofía, originales o antológicos; tradujo alguno del alemán, como el de M. Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía,* seguido de *Esencia del fundamento* (vers. esp., pról. y notas de J. D. G.ª B.), México, 1944, y publicó casi otra docena y media de obras de o sobre autores latinos y griegos (sobre todo griegos), algunas traducidas y todas prologadas, introducidas o anotadas por él. Sin pretender una enumeración exhaustiva, mencionaré las siguientes: entre las latinas, los *Soliloquios,* de Marco Aurelio, México, 1944, y la *Consolación por la filosofía,* de Boecio, México, 1945; entre las griegas, *Presencia y Experiencia* de Dios, de Plotino (selec. de textos, trad. y notas por...), México, 1942; *El poema de Parménides* (trad. y comentarios por...), México, 1942; *Banquete* y *Ion,* de Platón (texto en griego y español; vers. dir., introds. y notas por...), México, 1944; *Hipias Mayor* y *Fedro,* del mismo autor (texto en gr. y esp.; vers. dir., introds. y notas por...), México, 1945; *Vidas paralelas,* de Plutarco (selec. y pról. de...), México, 1945; *Memorables. Recuerdos socráticos,* de Jenofonte (pról. y selección de...), México, 1945; *Moralistas griegos: Caracteres morales,* de Teofrasto, y *Enchiridión,* de Epicteto, con la *Vida de Epicteto filósofo estóico,* por Francisco de Quevedo y Villegas, México, 1945; *Guerra del Peloponeso,* de Tucídides (selec. y pról. de...), México, 1945; *Prometeo encadenado,* de Esquilo (pról., selec. y notas de...), México, 1946; *Recuerdos de Sócrates, Banquete* y *Apología,* de Jenofonte (texto en gr. y esp.; vers. dir., introds. y notas por...), México, 1946; *Introducción general a las Enéadas,* Buenos Aires, 1948; *Refranero, poemas, sentenciario de los primeros filósofos griegos* (trad. de...), Caracas-Madrid, 1962; 2 vols. de diálogos de Platón: vol I, *Eutifrón, Apología de Sócrates, Critón, Banquete;* vol. II, *Hipias Mayor, Ion, Fedro* (introd. de...), México, 1965; *Socráticas, Ciropedia* y *Economía,* de

Jenofonte (trad. y estudio preliminar de...), México, 1966, y hasta la *Ilíada* (con la trad. de L. Segalá, pero con estudio preliminar suyo), México, 1966.

De la sólida preparación que supone toda esta masa de publicaciones de tema helénico podía esperarse una traducción excelente de la *Poética* de Aristóteles. Pero la recia personalidad intelectual del Dr. García Bacca, firmemente arraigada en el terreno filosófico, impuso a su tarea de traductor un desplazamiento notable hacia este campo, con menoscabo del menester u oficio filológico. Este desplazamiento se observa ya en las características externas de la obra, y hasta en la disposición tipográfica de su contenido. La *Introducción*, mucho más larga que la *Poética* misma, más larga incluso que el texto griego y la traducción juntos, lleva cuerpo 10, cómodamente legible, mientras que el núcleo de la obra va, como las *Notas al texto castellano*, en cuerpo 8, con la diferencia a favor de las *Notas* de que su interlínea es más amplia.

A juzgar por estos indicios, en el conjunto de la obra tendría más importancia el pensamiento del introductor (y anotador) que el del propio Aristóteles. No creo que García Bacca, al organizar el libro, admitiera conscientemente esta idea. Pero es indudable que se consideraba, en el dominio de la estética filosófica, mejor situado que el Estagirita. Se ve en el tono mismo de su *Introducción filosófica*, desde las primeras páginas. Aristóteles, naturalmente, no conocía «el poder descubridor de la estética kantiana», y su *Poética* es como «una fotografía hecha con rayos de rojo a violeta, con rayos visibles, del espectro ordinario; y en tal fotografía sólo aparece de las obras literarias lo que tal grupo de rayos permiten. Los demás aspectos, profundos, temerosos, sublimes, de las obras de arte, aun de las griegas, no aparecen ni pueden aparecer, empleando el sistema de rayos de que se sirve Aristóteles».

«Por esto los lectores modernos —prosigue García Bacca—, aun sin estar familiarizados con estéticas tan sutiles como la kantiana, por simple instinto de la época hallarán muchas partes de la *Poética elementales, secas, esquemáticas.* Y es

que el sistema aristotélico, como sistema de rayos mentales, no da para más. Y no hay, en justicia, que pedirle más» (págs. VIII-IX).

No voy a discutir ahora ninguno de los conceptos expresados en estas líneas. Las transcribo simplemente como demostración de que García Bacca se considera, gracias a su conocimiento de la estética kantiana, y aun por simple instinto de época, en posición muy ventajosa frente a Aristóteles.

Tal superioridad —ficticia o verdadera— ha perjudicado a la tarea de García Bacca como traductor. Y es que el traductor, en cuanto tal, tiene que abandonar su posición ventajosa, tiene que prescindir, en cierto modo, de sus saberes a la hora de traducir. Como traductor no debe decirnos lo que él personalmente piensa, sino todo y sólo el pensamiento —y, si hace al caso, también el sentimiento— que expresó el autor en el texto que traduce.

Esta sumisión o entrega temporal al servicio del pensamiento aristotélico no la consiguió, quizá no la pretendió siquiera, el filósofo García Bacca. Y así, no sólo habla por cuenta propia en la *Introducción filosófica*[109] y en las *Notas*

[109] En la que llama *Introducción técnica* habla casi siempre por cuenta ajena. Advierte al principio (pág. CVII) que los datos expuestos en ella los toma en su mayoría de la edición de Hardy (París, 1932), «no sin tener en cuenta la edición publicada en la *Loeb Classical Library*, por W. Hamilton Fyfe, 1939». Pero una cosa es tomar los datos de una obra, y otra traducir casi literalmente de ella páginas enteras, p. ej., todo el apartado III, titulado *Lugar de la Poética en las obras de Aristóteles* (págs. CXI-CXIV), calcado sobre el que Hardy titula *Place de la Poétique dans l'oeuvre d'Aristote* (págs. 13-16; nótese de paso que se ha traducido mal el título francés; habría que decir *Lugar... en la obra...*, entendiendo «la obra» como «el conjunto de las obras», en sentido colectivo, que es el que aquí tiene *l'oeuvre*; o *Lugar... entre las obras*); el IV, *Sobre la significación de la kátharsis* (págs. CXIV-CXVII), que no contiene ningún dato que no esté en el titulado por Hardy *La catharsis* (págs. 16-22) y, siendo casi todo él mera traducción, no hace sino abreviar algo el texto francés; finalmente, el apartado V, *Texto de la Poética* (págs. CXVII-CXXII), que se limita a traducir el de Hardy titulado *Le Texte de la Poétique* (págs. 22-27), sin enmendar, naturalmente, el pequeño error de Hardy al hablar del «grammairien Néoptolème de Paros» (pág. 22, n. 2), que García Bacca traduce «el gramático Neoptolemo [así, sin acento] de Paros», aunque este Neoptólemo no era de Paros, sino de *Pario* (cf. *supra*, pág. 12, n. 5). En todo este apartado, lo único que modifica García Bacca con relación al texto de Hardy son las dos líneas de la pág. 24 que dicen: «Une édition de la

—a lo cual tenía perfecto derecho—, sino también, con cierta frecuencia, en la traducción.

Como no es cosa de seguir paso a paso todas las desviaciones de la traducción del Dr. García Bacca, me limitaré a presentar algunos ejemplos, analizando las diez primeras líneas del capítulo 1 (47a8-18) y el comienzo del capítulo 6, otras diez líneas (49b21-31), que contienen la célebre definición de la tragedia, y cuya traducción por Ordóñez das Seijas, por Mariner y por Goya y Muniain se ha comentado ya (*supra*, págs. 80-82).

Reproduzco en primer lugar la traducción de García Bacca. El texto griego completo puede verse en el lugar correspondiente de mi edición.

> Para comenzar primero por lo primario —que es el natural comienzo—, digamos en razonadas palabras qué es la *Poética* en sí misma, cuáles sus especies y cuál la peculiar virtud de cada una de ellas, cómo se han de componer las tramas y argumentos, si se quiere que la obra poética resulte bella, cuántas y cuáles son las partes integrantes de cada especie, y otras cosas, a éstas parecidas y a la *Poética* misma concernientes.
>
> La epopeya, y aun esotra obra poética que es la tragedia, la comedia lo mismo que la poesía ditirámbica y las más de las obras para flauta y cítara, da la casualidad de que todas ellas son —todas y todo en cada una— *reproducciones por imitación*, que se diferencian unas de otras de tres maneras: 1. o por imitar con medios genéricamente diversos, 2. o por imitar objetos diversos, 3. o por imitar objetos, no de igual manera sino de diversa de la que son.

Para facilitar el análisis dividiré en dos partes el texto griego correspondiente a este pasaje: A) 47a8-13: Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς... πρῶτον ἀπὸ τῶν πρώτων; B) 47a13-18: ἐποποιία δή... τὸν αὐτὸν τρόπον. Veamos la primera parte:

Poétique doit reposer sur le *Parisinus 1741*, le *Riccardianus 46* et la version arabe», escribiendo: «Una edición moderna de la *Poética*, como la que aquí se ha seguido, tiene que descansar sobre el *Parisinus*, el *Riccardianus* y la *versión árabe*». Ante estas palabras, un lector ingenuo puede no darse cuenta de que García Bacca ha fotocopiado el texto griego de la edición de Hardy, con aparato crítico y todo.

A) 47a8-13

1.° García Bacca altera notablemente en la traducción, a mi juicio sin necesidad y sin ninguna ventaja, el orden del original. No comienza —como aconseja Aristóteles aquí mismo— por lo primero, sino por la última frase, a la que da un matiz final que no tiene en el texto griego: «Para comenzar primero por lo primario».

2.° La variación estilística «primero por lo primario» me parece improcedente: «primario» introduce connotaciones que no tiene «primero», y debilita la fuerza expresiva del original: «comenzando primero por lo primero».

3.° La traducción de κατὰ φύσιν por «que es el natural comienzo» repite innecesariamente el concepto ya expresado por «comenzar», y, al poner estas palabras entre guiones, las destaca indebidamente, dándoles un relieve que no tienen en el original.

4.° «en razonadas palabras» no tiene correspondencia en el texto griego.

5.° Tampoco tiene correspondencia en el original la expresión «qué es la *Poética*». Aristóteles se limita a decir: «Hablemos de la poética». Se puede hablar de una cosa sin decir «qué es» (sin definirla, sin expresar su esencia), por ejemplo describiendo sus cualidades, indicando sus causas, sus efectos, etc.

6.° En cambio, decir de un ente «cuáles son sus especies» es menos que «hablar de sus especies»; para lo primero bastaría enumerar las especies; para lo segundo, habría que decir algo acerca de cada una de estas especies. Es cierto que este desajuste de la traducción se corrige inmediatamente, al añadir «y cuál [es] la peculiar virtud de cada una de ellas», que es, efectivamente, algo más que decir *cuáles son* las especies de la poética.

7.° La traducción de μῦθος por «trama y argumento», por más que se trate de justificar en la *Introducción filosófica* (págs. LXXVI s.), es, en parte, inexacta, y, en conjunto, innecesariamente duplicativa. «Argumento» solo estaría mejor.

Porque *trama* de una obra es su *enredo,* y *enredo,* «en los poemas épico y dramático, es el encadenamiento de acciones y sucesos que precede al desenlace», que viene a ser la definición que Aristóteles (*Poética,* 55b26-28) da de δέσις «nudo». Pero μῦθος no es equivalente a δέσις, ni puede, por consiguiente, traducirse por «trama». García Bacca dice en el lugar citado de su *Introducción filosófica* que «la palabra *fábula* acarrea demasiadas significaciones y alusiones totalmente ajenas a la significación de la palabra *mito* en tiempos de Aristóteles». Pero las varias o múltiples significaciones de una palabra quedan determinadas y singularizadas por el contexto, y la palabra *fábula,* referida a un poema épico o dramático, no tiene más que una significación, la de «asunto o conjunto de incidentes de que se compone una acción», que es cabalmente lo que Aristóteles designa aquí con el nombre de μῦθος.

8.° La traducción de καλῶς ἔχειν por «resultar bello» limita el alcance semántico de καλῶς. Es la traducción de Hardy: «si on veut que la composition poétique soit belle»; pero la palabra griega tiene un sentido más amplio. En la *Ética Nicomaquea* ζ 11. 1143a16 dice Aristóteles: τὸ εὖ τῷ καλῶς ταὐτόν, es decir que los adverbios εὖ y καλῶς son equivalentes; por tanto, καλῶς debe traducirse por «bien». Además, García Bacca hace que su traducción contradiga a lo expuesto en la página XXXVII de su *Introducción filosófica,* donde se afirma: «La *Poética* de Aristóteles no es tampoco un tratado sobre la «*belleza literaria*» o sobre las condiciones para que una obra literaria sea bella». Si esto es así —y también yo creo que lo es—, Aristóteles no puede anunciar en el primer párrafo de la *Poética* que va a decir «cómo se han de componer las tramas y argumentos, si se quiere que la obra poética resulte bella».

9.° En la traducción de ἐκ πόσων καὶ ποίων ἐστὶ μορίων por «cuántas y cuáles son las partes integrantes de cada especie» hay dos inexactitudes: *a*) si se pregunta *cuáles* son las partes de un todo, la contestación puede limitarse a enumerar las partes en cuestión; por ejemplo, si se nos pregunta cuáles son las partes cuantitativas (μέρη κατὰ τὸ ποσόν) de

la tragedia, podemos contestar con Aristóteles en 52b16-17: «son éstas: prólogo, episodio, éxodo, etc.». Pero esta respuesta no nos diría nada *acerca de la naturaleza, de las cualidades* de tales partes. Ahora bien, lo que aquí anuncia Aristóteles es que va a hablar «del número y de la naturaleza» de las partes a que se refiere; es decir, va a contestar a las dos preguntas: cuántas (πόσα) y de qué clase, condición o naturaleza (ποῖα) son esas partes.

b) Pero no se trata de las partes («integrantes» no está en el original ni hace falta en la traducción) «de cada especie» de la *Poética,* sino de las partes de la composición poética.

10.° Tampoco ὁμοίως δὲ περὶ τῶν ἄλλων... μεθόδου se traduce adecuadamente por «y otras cosas, a éstas parecidas y a la *Poética* misma concernientes». Podría aceptarse «y las otras cosas concernientes a la Poética» o, si se prefiere, «a la Poética concernientes». Pero no es lo mismo «otras cosas» (ἄλλα) que «las otras cosas» (τὰ ἄλλα), que es la expresión que aquí usa Aristóteles: περὶ τῶν ἄλλων, con artículo. No dice, en cambio, que «las otras cosas» de que va a hablar hayan de ser «parecidas» a las que acaba de mencionar. Y aunque aceptemos la sustitución de μέθοδος «indagación», «disciplina», por *Poética* (sustitución innecesaria, pero que no cambia gravemente el sentido), debe observarse que Aristóteles no usa aquí ninguna palabra que justifique la expresión española «a la *Poética* misma»; este último adjetivo sobra. No son equivalentes las construcciones τῆς αὐτῆς μεθόδου «de la misma investigación» y τῆς μεθόδου αὐτῆς o αὐτῆς τῆς μεθόδου «de la investigación misma»; la primera distingue a *esta investigación* de *otra investigación;* la segunda destaca *esta investigación,* no sólo frente a otra investigación, sino frente a *cualquier otra cosa.*

B) 47a13-18

1.° Ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις «La epopeya, y aun esotra obra poética que es la tragedia». Podemos notar aquí: *a*) la desvinculación de este párrafo con relación

al anterior, al omitir la traducción de la partícula conjuntiva δή; *b*) la atribución indebida de una posición subalterna al segundo miembro del grupo de sujetos, ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις, que en el original va en pie de igualdad con el primero, ἐποποιία, y unido a él por la copulativa καί; *c*) el arcaísmo «esotra», y *d*) el alargamiento innecesario de la traducción: en vez de «y aun esotra obra poética que es la tragedia», bastaría: «y la tragedia», o, si se quiere más proximidad al original, «y la poesía trágica».

2.° ἔτι δὲ κωμῳδία... καὶ κιθαριστικῆς. Aquí, *a*) se suprime la traducción de ἔτι δὲ («y todavía»), con lo cual «la comedia» adquiere un rango que no le otorga el original; éste la pone en segundo término, junto con la ditirámbica y la mayor parte de la aulética y de la citarística, mientras que en la traducción pasan todas estas artes a ocupar un puesto igual al de la epopeya y superior al de la tragedia. *b*) Se comete la identificación de «la aulética y la citarística» con «las obras para flauta y cítara», que es confundir las causas con sus efectos. La aulética y la citarística son dos artes, y las obras para flauta o para cítara (no «para flauta y cítara», pues no se trata de un dúo instrumental como cuando se habla de obras para violín y piano) son sus efectos.

3.° La traducción de τυγχάνουσιν οὖσαι por «da la casualidad de que son» destaca excesivamente el elemento casual que hay en la etimología de τυγχάνω. En la práctica, este verbo, unido, como aquí, al participio de otro, sirve para dar a la idea principal, contenida en el participio, un matiz accesorio de azar o accidente, quedando muy en segundo plano la idea de casualidad, hasta el punto de que la mayoría de los traductores prescinden de ella (Riccoboni: *sunt*; Hardy: *sont*; Else: *are in point of fact*; Gigon: *sind*; Pittau: *sono*).

4.° El inciso «—todas y todo en cada una—» sería a lo sumo una glosa o explicación, pero no la traducción de τὸ σύνολον, que, usado adverbialmente, como aquí, significa simplemente «en conjunto». Pero, además, ni siquiera como explicación es aceptable: «todas» ya estaba dicho en «todas ellas»; «y todo en cada una» es inexacto, pues Aristóteles

se refiere, al menos para «la aulética y la citarística», sólo a «la mayor parte».

5.° Para justificar la traducción de μιμήσεις por «reproducciones por imitación», García Bacca remite a su *Introducción filosófica* III, 4 (págs. XXXVII-XXXIX). Pero allí no justifica tal traducción; simplemente nos advierte que ha empleado *reproducción imitativa* «para verter el doble sentido [artístico y técnico] de la palabra aristotélica». Nada impide ver en «imitación» ese doble sentido.

6.° No hay razón para convertir la oración independiente Διαφέρουσι δὲ... τρισίν en una oración de relativo: «que se diferencian... de tres maneras», la cual en la traducción queda referida a las «*reproducciones por imitación*», mientras que, en el original, διαφέρουσι tiene por sujeto a todas las artes enumeradas, no a las imitaciones que son sus efectos.

7.° La numeración 1., 2., 3. no está en el original, ni hacía falta en la traducción; la disyunción tripartita queda suficientemente clara con el triple «o por imitar... o por imitar... o por imitar...».

En el punto 1. parece inevitable la adición de «medios», aunque no tiene correspondencia exacta en el original; pero éste no dice que tales medios sean «genéricamente» diversos; puestos a añadir, con igual razón podría decirse «específicamente» diversos; pero el texto griego dice sólo «diversos».

En el punto 3. García Bacca repite innecesariamente la palabra «objetos», que habría hecho bien en sustituir por el pronombre enclítico «los»: «por imitarlos». No es grave. Sí lo es, en cambio, la traducción de ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον por «no de igual manera sino de diversa de la que son». Y la gravedad no está en la dureza de la expresión castellana, ni en la inversión (en todo caso habría que decir: «diversamente y no de igual manera que son»), sino en establecer como términos de la diversidad, de una parte, *el imitar* propio de cada arte, y, de otra, *el ser* de las cosas imitadas, cuando Aristóteles se refiere exclusivamente a la diversidad y desigualdad *entre las maneras de imitar propias de las distintas artes*; de modo que, si quisiéramos añadir a la

traducción para dejarla clara, tendríamos que decir: «diversamente y no de igual manera [que las otras artes]». Por ejemplo, la pintura y la poesía se diferencian por imitar una mediante líneas y colores, y la otra, mediante palabras; dentro de la poesía dramática, la tragedia se diferencia de la comedia porque la primera imita hombres esforzados, y la segunda, hombres de calidad inferior; finalmente, la epopeya se diferencia de la tragedia en que aquélla imita narrando, y ésta, haciendo actuar directamente a los personajes. A esta última diferencia se refiere Aristóteles con la expresión ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον.

Comienzo del capítulo 6 (49b21-31)

Texto de García Bacca:

> Acerca de las reproducciones que en exámetros imitan, y sobre la comedia, hablaremos más adelante. Tratemos ahora acerca de la tragedia, dando de su esencia la definición que de lo dicho se sigue: «*Es,* pues, *tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza*». Y llamo «*lenguaje deleitoso*» al que tenga ritmo, armonía y métrica; y por «*cada peculiar deleite en su correspondiente parte*» entiendo que el peculiar deleite de ritmo, armonía y métrica hace su efecto purificador en algunas partes mediante la métrica sola, en otras por medio de la melodía.

Dividiré también este pasaje, para facilitar el análisis. Comentaré primero las líneas 21-24: Περὶ μὲν οὖν... τῆς οὐσίας; luego las líneas 24-28: Ἔστιν οὖν τραγῳδία... παθημάτων κάθαρσιν, y, finalmente, las líneas 28-31: Λέγω δὲ... διὰ μέλους. Téngase presente que el texto griego de la edición de Hardy, fotocopiado por García Bacca, tiene en la línea 26 ἑκάστῳ (sobre lo cual, v. *supra,* pág. 28).

A) *Líneas* 21-24:

1.° La traducción de Περὶ... τῆς ἐν ἑξαμέτροις μιμητικῆς por «Acerca de las reproducciones que en exámetros imitan» suscita dos reparos: *a*) el traductor usa el plural «reproducciones que imitan» para traducir el singular τῆς μιμητικῆς. Esto no sería grave si no fuera porque *b*) «las reproducciones que en exámetros imitan» son los poemas épicos, efecto o producto del arte de imitar en hexámetros. Y el texto griego se refiere aquí al arte, es decir, a la causa, no a sus efectos.

2.° Al traducir ἀπολαβόντες por «dando» se pierde el matiz de la preposición ἀπό, y tampoco se reproduce bien el sentido del verbo, que no es «dar», sino «tomar». Pero es cuestión de matices, sin mayor importancia.

B) *Líneas* 24-28

1.° Sobre la traducción de μίμησις por «reproducción imitativa» cf. *supra*, pág. 100, 5.°.

2.° No sólo no es ventajoso sustituir en la traducción el singular πράξεως «de una acción» por el plural «de acciones», sino que el plural va contra la idea aristotélica de que *la acción* de la tragedia debe ser *una sola* (cf. 51a19, 28; 59a22; 62b11). Es la única de las unidades dramáticas verdaderamente aristotélicas.

3.° La traducción de τελείας por «perfecta» (en singular) sería etimológicamente correcta, pues *perfecto* significa «hecho del todo», «acabado». Pero actualmente, según nuestros diccionarios, *perfecto* es «lo que tiene el mayor grado posible de bondad o excelencia en su línea». Y aquí no se trata de esto. La traducción, por consiguiente, es al menos ambigua. Sería más claro traducir «completa», «terminada», incluso «acabada».

4.° «Grandiosa» para traducir μέγεθος ἐχούσης es fallo grave. Sobre todo a continuación de «perfecta», «grandiosa» equivale a «impresionante», «imponente», «magnífica». Pero lo que Aristóteles quiere decir aquí es, sencillamente, que la acción de la tragedia no debe ser ni demasiado pequeña ni

demasiado grande; cf. cap. 7: 50b23-25: «Hemos quedado en que la tragedia es imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud; pues una cosa puede ser entera y no tener magnitud», y 34-39: «lo hermoso... no sólo debe tener orden en éstas [en las partes], sino también una magnitud que no puede ser cualquiera... no puede resultar hermoso un animal demasiado pequeño... ni demasiado grande».

5.° Al traducir δρώντων por «imitación de varones en acción», la presencia innecesaria de «imitación» (antes «reproducción imitativa») produce ambigüedad: no sabemos si el traductor entiende «de varones en acción» como genitivo subjetivo o como genitivo objetivo. Lo primero sería aceptable; pero se podría haber eliminado la ambigüedad con un giro como «mediante personajes en acción», «actuando los personajes», u otro semejante. Si, como sospecho basándome en la paridad «reproducción imitativa de acciones esforzadas» - «imitación de varones en acción», el traductor entiende «de varones» como genitivo objetivo, entonces el fallo es grave, pues aquí no se trata del objeto de la imitación (se acaba de decir que este objeto es «una acción esforzada, completa, de cierta amplitud»; no hacía falta repetirlo de otro modo en la línea siguiente). Pero, sobre todo, no se puede decir que ese objeto sean «varones en acción», porque esto implicaría contradicción con lo que Aristóteles manifiesta poco después (50a16): «la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida».

6.° Las líneas «e imitación que determine... estado de pureza» no son traducción, sino sustitución del pensamiento de Aristóteles por el del traductor. La infidelidad general resulta de varias particulares:

a) No había por qué repetir aquí la palabra «imitación», precedida, además, de la copulativa «e»; sólo por esto, la traducción derivaría ya hacia la glosa.

b) περαίνω no significa «determinar» en el sentido de «fijar un límite» (García Bacca intenta justificar en su *Introducción filosófica*, IV, 1, esta atribución de sentido, pero dista mucho de conseguirlo. Este verbo significa normalmente, y aquí también, «llevar algo a cabo», «llevar una cosa

a su término» (de πέρας «término»), y su complemento directo no es ningún «término medio», sino τὴν... κάθαρσιν «la purgación» de las afecciones; el participio está usado en el mismo sentido que, tres líneas después, el infinitivo περαίνεσθαι, con la única diferencia de que el participio es activo, y el infinitivo, pasivo. Y no hay por qué dar al participio valor final: «que determine»; el verbo de la oración relativa española debe ir en indicativo: «que lleva a cabo».

c) En la expresión δι' ἐλέου καὶ φόβου, διά no significa «entre», sino «por medio de», «mediante»: «mediante compasión y temor», exactamente igual que, en las líneas 30 y 31, διὰ μέτρων... διὰ μέλους «mediante versos... mediante canto» (curiosamente, García Bacca traduce aquí bien: «mediante... por medio de...»).

d) Finalmente, la traducción de τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν por «el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza» es, de las numerosísimas interpretaciones de este discutido pasaje, la más peregrina que conozco (y uso aquí «peregrino» en la 1.ª ac. de los diccionarios: «que viaja por tierras extrañas», porque, entre el centenar y medio largo de «posiciones» ante el problema de la «catarsis» —cf. *Apéndice II*— difícilmente se hallará otra que se aleje más del hogar aristotélico). García Bacca omite sencillamente una parte del problema, la relativa a τῶν τοιούτων, y resuelve mal lo restante.

C) *Líneas* 28-31

1.º Sólo aquí he visto la traducción de μέλος por «métrica». Todo el mundo lo traduce por «canto» (v. la nota 105 a mi traducción). ¿Leería quizá García Bacca μέτρον por μέλος, como Flórez Canseco, cuyo texto griego —según vimos arriba, pág. 67— ofrecía tal variante? Pero en el texto de la edición de J. Hardy, cuya fotocopia acompaña a la traducción de García Bacca, se lee claramente μέλος.

2.º La traducción de χωρὶς τοῖς εἴδεσι por «cada peculiar deleite en su correspondiente parte» es más explicación o glosa que traducción. García Bacca usa las mismas palabras

que antes (líns. 25-26) para traducir χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις. Pero en esta expresión hay siete palabras —como en la traducción de García Bacca—, y en la que ahora se traduce sólo hay tres. Luego, aunque el concepto sea aproximadamente el mismo, la traducción no debiera ser igual.

3.° No hay nada en el texto griego que corresponda a la línea y media «entiendo que el peculiar deleite de ritmo, armonía y métrica hace su efecto purificador». García Bacca trata de explicarse con la siguiente nota: «Creo que el acusativo sobreentendido para περαίνουσα, a tenor de las líneas anteriores en que con este mismo verso está explícito es κάθαρσις». La redacción de la nota es confusa; al menos yo no entiendo su segunda parte, en la que sin duda se ha deslizado alguna errata. Pero en la primera hay un error manifiesto: para περαίνουσα no es necesario sobreentender ningún acusativo; su complemento directo —ya se dijo— es τὴν κάθαρσιν. Tampoco hay que sobreentender nada para περαίνεσθαι, que, estando en pasiva, no puede llevar complemento directo; sí lleva sujeto, pero también expreso; en realidad, dos sujetos, unidos por la conjunción copulativa: ἔνια... καὶ... ἕτερα. Sobra, por consiguiente, la preposición «en» que llevan antepuesta en la traducción.

4.° García Bacca traduce διὰ μέλους «por medio de la melodía». Ya vimos que debiera traducir «por medio del canto».

Bastarían, creo, los análisis precedentes para dar idea bastante clara de esta traducción de la *Poética*. Pero no puedo dejar de comentar la de otro pasaje que el propio García Bacca considera «fundamental en la teoría aristotélica» [110]: las tres primeras líneas del capítulo 9 (51a36-38), en que se fundamenta la diferenciación entre poesía e historia.

Dice Aristóteles:

> Φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο, καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον.

[110] *Introducción filosófica* V, pág. LIX.

Traduce García Bacca:

> De lo dicho resulta claro no ser oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron sino cual desearíamos hubieran sucedido, y tratar lo posible según verosimilitud o según Necesidad.

Lo de menos es aquí la omisión de καὶ «también» en la primera línea. Tampoco es grave la sustitución de «decir» por «contar» para traducir λέγειν, aunque «contar» sea, en una de sus acepciones, sinónimo de «narrar» y casi término técnico para designar la función de la poesía épica (Aristóteles no se refiere aquí a este género poético en particular, sino a la poesía en general; si hubiera querido decir «contar» o «narrar» habría usado probablemente ἀπαγγέλλειν u otro verbo compuesto de ἀγγέλλω; cf. 48a21). Y para traducir τὰ γενόμενα sería mejor «las cosas que sucedieron» que «las cosas como sucedieron», pues no se trata ahora del *modo* de suceder, sino simplemente del *hecho* de haber sucedido. (A la mayúscula de Necesidad no le veo sentido; quizá no es más que una pequeña negligencia.)

El fallo verdaderamente grave está en la traducción de οἷα ἂν γένοιτο por «cual desearíamos hubieran sucedido». Para justificar esta traducción, remite García Bacca a su *Introducción filosófica*, V, 1.1., y advierte, además, que γένοιτο es un optativo.

Temo que, si resumo la argumentación del Dr. García Bacca, se me pueda acusar de haberla entendido mal en todo o en parte. Como, por lo demás, se trata de un pasaje muy característico de su *Introducción filosófica*, voy a permitirme, aunque sea un tanto largo, reproducirlo íntegro:

> 1.1) *Primer término medio: lo fáctico, lo optativo, lo necesario.*
>
> Puestos en plan y punto de vista de la *realidad* o existencia las cosas, en general, pueden ser reales o bien por manera de simple *hecho, de facto,* o por manera *de necesidad.* Y esta disyunción es metafísicamente perfecta y cerra-

da, pues equivale a la de ser contingente y ser necesario. Así que desde el punto de vista estrictamente metafísico no hay término medio alguno entre *realidad de hecho* y *realidad por necesidad.*

Y la poesía no pretende hallarlo bajo tal punto de vista, pues precisamente intenta evadirse de lo real y sus tipos, no por intromisión o invención de otro tipo de realidad, sino por simple *evasión.* Ahora bien: desde siempre, y no digamos sólo desde Heidegger, los afectos y sentimientos han tenido el privilegio de descubrirnos el aspecto de realidad de las cosas y de nosotros mismos, y descubrirlo en su brutal realidad, y en el grado de dureza correspondiente. Los afectos nos descubren y señalan el «*que es*» de las cosas, mientras que las ideas, conceptos, definiciones nos declararían sus «*qué es*», sus esencias.

Los afectos, pasiones, sentimientos..., colocados en plan *natural* servirían para la faena ontológica estricta de descubrirnos si una realidad es o de *simple hecho* —extremo inferior— o *de derecho y necesidad* —extremo superior. Y es claro que en tal plan no entran en la estética sino como extremos a evitar, cosa que quedó ya largamente declarada.

Empero, cuando los afectos se libertan de esos «*terribles vínculos del ser, en la bellamente circular cárcel de la Verdad siempre preso*», como decía Parménides (cf. *Poema ontológico,* traducc. del autor, Edic. Univ. Nac. de México, 1942, pág. 14), descubren un original tipo de trato con la realidad que es el *optativo,* el de «*ojalá*», el de los paraísos de hadas. Y ese peculiar *deseo,* que no es de lo real presente ni de lo necesariamente realizado o realizable, sino de lo que nos gustaría, de lo que optaría cada afecto de dejarle a él la faena de hacerse *su* universo —que un mundo peculiar deseara para sí el amor; otro, el odio; otro, la pereza...—, constituye una manera de *término medio,* de orden estético, por el que nos evadimos de la disyunción sin término medio entre *realidad fáctica* y *realidad necesaria.*

Y como la imitación poética debe guiar puntualmente por ese término medio que va sorteando lo Tremebundo (realidad necesaria) y lo Miserable (realidad fáctica), nos viene a decir aquí Aristóteles que los afectos puestos a desear, οἷα γένοιτο [*sic*], o cambiar la *cualidad* (οἷα) de lo real, nos colocan en el término medio de trato con lo

real, en el comportamiento o actitud *estética pura,* frente a la realidad y sus tipos.

Ahora bien: la *Historia* se ocupa de lo real *de hecho,* de exponer las cosas tal como pasaron y como le pasan a lo más contingente que es el individuo, la cosa suelta (ἕκαστον), expósito entitativo a todas las miserias; extremo real a evitar estéticamente. Y por su parte, y por carta de más, la *Filosofía* tiende a descubrirnos y tratarse con las cosas eternas, inmutables, necesarias —o como decía solemnemente Platón: «*filósofos son los capaces de estar en contacto con lo eterno, lo idéntico, lo inmodificable*», φιλόσοφοι οἱ τοῦ ἀεὶ κατὰ ταὐτὰ ὡσαύτως ἔχοντος δυνάμενοι ἐφάπτεσθαι (*República,* libro VI, 484 B)—; entre estos dos extremos entitativos, y sus correspondientes conocimientos y tratos, la estética, la *Poética,* ha inventado otro, que, sin meterse a discutir la disyunción filosófica, se evade de ella, y mediante tal evasiva se coloca en un término medio, donde los afectos recobran o adquieren *estado de pureza.* Tal término medio —ametafísico, ahistórico— se llama «interpretación y vivencia *optativa* del universo».

El poeta es, pues, en cierto sentido, «*varón de deseos*». Y es, sea dicho sin intención de injuriar a nadie, el que nos ha creado paraísos más deseables.

Se corresponde, pues, perfectamente esta afirmación aristotélica acerca de la posición intermedia de la *Poética* entre la Historia y la Filosofía con la de que la tragedia, *modelo* de producciones poéticas, ha de procurar guiar los afectos por una línea de equilibrio, equidistante de lo Tremebundo y de lo Miserable, haciendo así que los afectos se purguen de terror y de compasión *reales.*

No voy a discutir aquí si corresponde a los afectos o al entendimiento «la faena ontológica estricta» de descubrirnos si una realidad es *de simple hecho* o *de necesidad,* pues ni uno ni otro tipo de realidad, según Aristóteles, es objeto de la poesía. Pero el término medio entre ambos tipos de realidad, el término medio cuya exposición correspondería al poeta, tampoco es, ciertamente, según la doctrina contenida en el pasaje de la *Poética* que ahora nos interesa, el reino de lo *optativo,* el mundo afectivo del deseo nuestro o del poeta,

los evanescentes paraísos de hadas. Si un poeta «imitara» tales paraísos irreales, que muy bien pueden no ser posibles según la verosimilitud o la necesidad, haría a lo sumo una «imitación lírica» —ni siquiera mencionada en la *Poética*—, no una imitación trágica ni épica, únicas estudiadas por Aristóteles en esta obra.

Por otra parte, «las mejores tragedias se componen en torno a pocas familias, por ejemplo en torno a Alcmeón, Edipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo y los demás a quienes aconteció sufrir o hacer cosas terribles» (53a19-22). Y «cuando el lance se produce entre personas amigas, por ejemplo si el hermano mata al hermano, o va a matarlo, o le hace alguna otra cosa semejante, o el hijo al padre, o la madre al hijo, o el hijo a la madre, estas son las situaciones que deben buscarse» (53b19-22). ¿Podemos creer que estas situaciones inspiradoras de compasión y temor corresponden verdaderamente a los deseos del poeta que las expone? ¿Podía desear Sófocles que Orestes apuñalase a su madre Clitemestra, que a Edipo le ocurriese la horrible desgracia de matar sin saberlo a su propio padre y engendrar hijos con su propia madre? ¿Podía ser para Eurípides ensueño de un mundo de hadas que Medea matara a sus propios hijos?

No. El término medio entre lo puramente fáctico y lo necesario, entre lo particular y lo universal como objetos respectivos de la historia y de la filosofía, no es lo deseado o deseable, sino lo posible según la verosimilitud o la necesidad, que, en la tragedia, no sólo puede no ser deseable, sino que debe ser temible y motivo de compasión. Así lo entienden los mejores intérpretes modernos, por ejemplo J. Hardy: «ce n'est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est l'oeuvre propre du poète mais bien de raconter *ce qui pourrait arriver*»; G. F. Else: «the poet's job is not to report what has happened but *what is likely to happen*»; O. Gigon: «nicht die Aufgabe des Dichters ist, zu berichten, was geschehen ist, sondern vielmehr, *was geschehen könnte*»; M. Pittau: «compito del poeta non è di dire le cose accadute, ma cose *quali potrebbero accadere*» (la cursiva de los cuatro ejemplos es mía). Y es que el optativo griego,

además de la función desiderativa, en que no lleva la partícula modal ἄν, tiene la función *potencial*, que expresa la posibilidad, y en la que sí lleva, como aquí en el texto aristotélico, dicha partícula [111].

Resumiré mi juicio sobre la traducción de J. D. García Bacca en un símil parecido al que utiliza él al comienzo de su *Introducción filosófica* (pág. VIII). Aristóteles escribió los textos que constituyen la *Poética* para comentarlos con sus alumnos en paseos matinales al aire libre bajo los árboles del Liceo. Leía estos textos a la luz del sol, únicamente tamizada por la verde fronda. Pero el Dr. García Bacca ha proyectado sobre ellos las radiaciones ultravioleta de un sistema filosófico moderno. Y tales radiaciones no sólo han cambiado el color natural de la *Poética*, sino que, en algunos puntos, han producido alteraciones de su figura.

---

[111] En la nota 2, págs. 74-75, del estudio de Antonio Ruiz de Elvira «El valor de la novela antigua a la luz de la ciencia de la literatura», *Emerita* XXI (1953) 64-110, hay un comentario sobre el sentido potencial del optativo griego sin límite de tiempo, que, por su interés, reproduzco en parte: «Pero el nudo de la cuestión —dice Ruiz de Elvira— se encuentra en ese τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο 'que el uno refiere lo ocurrido y el otro algo que *podría ocurrir*'. De la interpretación que se dé a este potencial οἷα ἂν γένοιτο depende el valor generalizante de la misión atribuida al poeta. Pues *das Geschehene, als unabänderlich, seiner Natur nach viel fürchterlicher ist, und die Furcht, dass etwas geschehen sein möchte, das Gemüt ganz anders affiziert, als die Furcht, dass etwas geschehen möchte* (Schiller an Goethe, 2 Okt. 1797, pág. 159 de la ed. de H. Dollinger, Stuttgart, 1948), y, efectivamente, la posibilidad de interpretarlo como un potencial de pasado... como un 'algo que pudo ocurrir' le daría un sentido más restringido; no es éste, desde luego, sino el valor de potencial prospectivo, el más normal para el opt. aor. con ἄν (v. Schwyzer 324: *gewöhnlich geht der Potential auf Künftiges oder Zeitloses, selten auf die unmittelbare Gegenwart oder auf die Vergangenheit*), pero es significativa en todo caso aquella posibilidad (y también la de potencial de presente) porque muestra que la expresión ἂν γένοιτο (sobre todo después de un οἷα) debía sonar a los oídos griegos como algo dotado del máximo valor universal en el campo de lo acontecible, es decir, en el conjunto pasado-presente-futuro. Y ese máximo valor universal es el que evidentemente atribuye Aristóteles a la poesía».

6. Eilhard Schlesinger

En 1947, un año más tarde que la de García Bacca, apareció en Buenos Aires la traducción de la *Poética* por Eilhard Schlesinger, con «Nota preliminar» de José María de Estrada[112], quien, según nos advierte, colaboró también, «aunque modestamente, en la traducción de Schlesinger»[113]. La tarea fue, ciertamente, efectuada con seriedad y esmero, buscando, y consiguiendo casi siempre, la fidelidad al original.

Contra lo que pudiera sugerir el nombre germánico del traductor, la de Schlesinger es, a mi juicio, la mejor con mucho de las traducciones castellanas de la *Poética* publicadas hasta ahora. Sin duda es fácil mejorarla estilísticamente, y se puede disentir de su interpretación de ciertos pasajes. Pero éstos ni son muchos ni afectan a doctrinas fundamentales de Aristóteles. Enumeraré algunos, yuxtaponiendo a la traducción de Schlesinger la que considero más acertada:

47a19 καὶ σχήμασι. Schlesinger: «por medio de dibujos» / «con figuras». Cf. lo dicho arriba, pág. 60, sobre la traducción de esta palabra por Flórez Canseco, y la nota 15 a mi traducción.

47a27 διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν. Schles.: «mediante ritmos creados por ellos» / «mediante ritmos convertidos en figuras». La traducción de Schlesinger cambia el sentido del participio de pres. pasivo de σχηματίζω, derivado de σχῆμα «figura». Los movimientos de los danzarines son como figuras rítmicas o ritmos figurados.

47b11 τοὺς Σωκρατικοὺς λόγους. Schles.: «discursos socráticos» / «diálogos socráticos». Cf. nota 24 a mi traducción.

---

112 Aristóteles *Poética* / Emecé Editores / Buenos Aires. Traducción y Notas de Eilhard Schlesinger. Nota preliminar de José María de Estrada. Primera edición, enero de 1947; segunda edición, agosto de 1959.

113 *Nota preliminar*, pág. 24.

47b14 τὸ ποιεῖν. Schles.: «la creación poética» / «la condición de poeta». El concepto de *creación* fue ajeno a los griegos. Referido a la poesía, es de origen romántico.

48a9 ἐν αὐλήσει καὶ κιθαρίσει. Schles.: «en el arte de la flauta y en el de la cítara» / «en la música de flauta y en la de cítara». Aquí se trata de la *acción de tocar la flauta* o *la cítara*; arriba (47a24: ἥ τε αὐλητικὴ καὶ κιθαριστική), del *arte de tocar* dichos instrumentos o de componer música apropiada para ellos. No debe confundirse la *acción* con el *arte*. La acción la puede realizar cualquiera, bien o mal; el arte sólo lo tiene quien sabe tocar o componer bien.

48b17 ἐὰν μὴ τύχῃ προεωρακώς. Schles.: «aun cuando uno no haya visto antes...» / «si uno no ha visto antes...». El texto griego no tiene matiz concesivo, sino condicional. Aristóteles no dice que un retrato producirá placer *aunque quien lo contemple no conozca* a la persona retratada, sino que, *si uno no conoce* al retratado, el retrato no le producirá placer como imitación, es decir, como retrato; en tal caso, suponiendo que le agrade, le agradará por otro motivo, como la ejecución, el color, etc.

50a33-35 τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγῳδία τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἵ τε περιπέτειαι καὶ ἀναγνωρίσεις. Schles.: «las partes principales de la fábula, con las cuales la tragedia transporta los ánimos, son las peripecias y el reconocimiento» / «los medios principales con que la tragedia seduce al alma son partes de la fábula; me refiero a las peripecias y a las agniciones». τὰ μέγιστα no es, como «principales» en la traducción de Schlesinger, simple calificativo de μέρη «partes», sino que está sustantivado y funciona como sujeto, del cual es predicado μέρη. Pero la alteración sintáctica apenas afecta al sentido.

50b14-15 καὶ ἐπὶ τῶν ἐμμέτρων καὶ ἐπὶ τῶν λόγων. Schles.: «tanto para la prosa como para el verso» / «lo mismo para

el verso que para la prosa». El sentido es el mismo, pero no hay motivo para la inversión.

50b32 τοὺς συνεστῶτας εὖ μύθους. Schles.: «Quienes componen bien las fábulas» / «las fábulas bien construidas». El perfecto fuerte de συνίστημι es intransitivo. Para la traducción de Schlesinger se requeriría el presente: τοὺς συνιστάντας.

50b39-40 οὐ γάρ ἅμα ἡ θεωρία γίνεται. Schles.: «porque no podría así haber visión del mismo» / «pues la visión no se produce entonces simultáneamente». Aristóteles dice que, si un animal fuese demasiado grande, por ejemplo si hubiera uno de diez mil estadios, la vista no podría abarcarlo de una sola vez; no que no pudiera recorrerlo en tiempo más o menos largo, que es lo que parece deducirse de la traducción de Schlesinger.

51a3-4 ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζῴων. Schles.: «en los cuerpos de animales» / «en los cuerpos y en los animales». La traducción de Schlesinger excluye los cuerpos inanimados, incluidos, sin embargo, en la afirmación de Aristóteles.

51a33-34 ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου. Schles.: «en tal manera que, quitada alguna de ellas [de las partes]» / «de suerte que, si se traspone o suprime una parte». Schlesinger ha omitido la traducción de μετατιθεμένου.

51b1 ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα. Schles.: «porque el uno hable en prosa y el otro en verso» / «por decir las cosas en verso o en prosa». Inversión inmotivada, como antes en 50b14-15.

51b3 καὶ οὐδὲν ἧττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων. Schles.: «y no serían por esto menos historia de lo que son» / «y no serían menos historia en verso que

en prosa». Schlesinger ha omitido la traducción de μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων.

52a22-23 ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή. Schles.: «el cambio en suerte contraria producida en quienes actúan» / «el cambio de la acción en sentido contrario». πаττομένων está en pasiva; no se refiere a «los que actúan» (diría entonces πραττόντων), sino a las «cosas actuadas», es decir, a la «acción» de la tragedia.

52b11 φθαρτικὴ ἢ οδυνηρά. Schles.: «destructora y dolorosa» / «destructora o dolorosa». La acción a que se refiere Aristóteles puede ser dolorosa sin llegar a ser destructora.

57b7-8 Μεταφορὰ δέ ἐστιν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορά, ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος... Schles.: «La metáfora es la trasposición de un nombre a una cosa distinta de la que tal nombre significa. Esa trasposición puede hacerse del género a la especie...» / «Metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie...». Cito este último pasaje como ejemplo de traducción explicativa y amplificadora, que, sin ser frecuente, se da más en la segunda mitad de la traducción de Schlesinger que en la primera.

Esta relación de pasajes cuya traducción me parece insatisfactoria es casi completa para los dos primeros tercios de la obra. Si me hubiera propuesto hacer lo mismo con cualquiera de las traducciones anteriores, habría necesitado un espacio incomparablemente mayor. Por lo demás, como puede observarse, las desviaciones aquí reseñadas nunca llegan a hacernos perder de vista el camino seguido por el original. Schlesinger ha trabajado seriamente, con honradez, con rigor y con buena preparación filológica, y también —*conditio sine qua non*— con la modestia imprescindible para todo el que quiera ejecutar como es debido lo que, según Ortega[114], es «en el orden intelectual, la más humilde de las faenas»; de

114 J. Ortega y Gasset, *Obras Completas* V, 2.ª ed., Madrid, 1951, pág. 434.

la que yo, en cambio, me atrevería a decir que, en el orden cultural, es hoy la tarea más útil y necesaria para el ancho mundo de nuestra lengua: la tarea de la traducción.

7. Francisco de P. Samaranch

No puedo tributar el mismo elogio a la traducción de la *Poética* por F. de P. Samaranch, última de las que conozco (apareció en Madrid el año 1963; segunda edición, 1966)[115]. Y lo siento, porque ya en el Prólogo de mi edición trilingüe de la *Metafísica* tuve que referirme a las concomitancias sospechosas que la traducción de aquella obra por Samaranch (a pesar de su afirmación de que procedía del griego) presenta con la de Patricio de Azcárate. En la portada de su *Poética* se lee igualmente «Traducción del griego». Pero, al menos en grandes trechos, a veces en capítulos enteros, Samaranch no ha traducido el texto de Aristóteles, sino la traducción francesa de J. Hardy. He aquí la reproducción yuxtalineal de la primera mitad del capítulo 25 en ambas traducciones, que permitirá al lector juzgar por sí mismo:

Pour ce qui est des problèmes
En lo que se refiere a los problemas *de crítica literaria*

et des solutions, du nombre et de la nature de leurs espèces,
y a sus soluciones, *del* número y *calidad* de sus especies,

on pourra y voir clair en les considérant comme ceci.
se podrá ver claro en ello considerándolo así.

Puisque le poète est imitateur tout comme
Puesto que el poeta es imitador, exactamente igual que *lo es*

le peintre et tout autre artiste qui façonne des images,
el pintor o cualquier otro artista que modele imágenes,

---

115 Aristóteles / *Poética* / Traducción del griego y prólogo de / Francisco de P. Samaranch / Aguilar / Biblioteca de Iniciación al Humanismo.

il doit nécessairement toujours adopter une des trois manières
es necesario que adopte siempre una de las tres maneras

d'imiter: il doit représenter les choses ou bien telles qu'elles
de imitar, *ya que* debe representar las cosas o bien tales cuales

furent ou sont réellement, ou bien telles qu'on les dit et
fueron o son en realidad, o bien tales cuales se dice *fueron* o

qu'elles semblent, ou bien telles qu'elles devraient être. D'autre
parecen *ser* o tales cuales deberían ser. Por otra

part il les rend au moyen de
parte, *esas cosas son transmitidas al oyente* por medio de

l'élocution, qui comprend le mot insigne, la métaphore
la elocución, que comprende la *voz dialectal*, la metáfora

et de nombreuses altérations du langage, car nous
y numerosas alteraciones de lenguaje, *cosas que* nosotros

les permettons aux poètes.
hemos permitido a los poetas.

Ajoutons que ce n'est pas la même règle d'appréciation
Añadamos *a esto* que no es el mismo el criterio de valoración

qui s'applique à la politique et à la poétique, ni
que se aplica a la política y a la poética, ni

aux autres sciences et à la poétique.
es el mismo el que se aplica a las demás ciencias y a la poética.

En matière d'art poétique, il peut y avoir deux sortes de
En materia de arte poética pueden *cometerse* dos clases de

fautes: la faute qui se rapporte à l'art poétique même et
faltas: la que se refiere al arte poética misma y

celle qui est accidentelle. En effet, si le poète a choisi
la que es accidental *a ella*. En efecto, si el poeta ha elegido

d'imiter telle chose
como tema que desarrollar una determinada cosa

et n'y a pas réussi par impuissance, la faute se rapporte
y no lo ha conseguido por incapacidad, la falta se refiere

à l'art poétique même; mais si c'est parce qu'il
al arte poética misma; pero si es porque él

se l'est mal représentée, s'il a représenté le cheval
se ha representado mal *la cosa, antes* ha imaginado a un caballo

lançant à la fois ses deux pieds droits en avant, ou si sa faute
avanzado a la vez las dos patas derechas, o bien si su falta

est relative à une science particulière, la médecine, par exemple,
es relativa a una ciencia particular, la medicina, por ejemplo,

ou une autre science, ou s'il fait entrer dans le poème
u otra *cualquier* ciencia, o bien si da cabida en el poema

des choses qui, de quelque façon que ce soit, sont impossibles,
a cosas que, de cualquier manera que sea, son imposibles,

la faute ne se rapporte pas à l'art poétique même. Par
la falta no se refiere al arte poética misma *como tal.* Por

conséquent, il faut se placer à ces points de vue
consiguiente, hay que colocarse en este punto de mira

pour répondre aux critiques que contiennent les problèmes.
para dar solución a las críticas que encierran los problemas.

Prenons d'abord les cas
Tomemos primero *en nuestra consideración* los casos

qui concernent l'art même. Si
que conciernen al arte *poética* como tal. Si

des choses impossibles figurent dans le poème, c'est une faute;
en el poema hay cosas imposibles, se falta con ello;

mais elle est excusable si on atteint la fin propre
pero esta falta es excusable si se *tiene en cuenta* el fin propio

de l'art (car cette fin a été indiquée), si, de cette façon, cette
del arte —fin que se ha indicado ya—, si, de esta manera, esta

partie de l'œuvre ou une autre devient plus saisissante. Par
parte de la obra u otra *cualquiera* resulta más atrayente. Por

exemple, la poursuite d'Hector. Si cependant la fin pouvait
ejemplo, la persecución de Héctor. Si, con todo, el fin se *puede*

mieux ou tout aussi bien être atteinte en respectant la vérité,
conseguir mejor o igualmente bien respetando la *versión,*

la faute n'est pas excusable, car il faut, si c'est possible,
la falta no es excusable, porque es necesario, si es posible,

qu'il n'y ait absolument aucune erreur.
que no haya allí ningún error.

De plus il faut voir à laquelle des deux catégories
Por otra parte, hay que ver a cuál de las dos categorías

appartient la faute, celle des fautes qui se rapportent à l'art
pertenece la falta, *si* a la de las que se refieren al arte *misma*

ou celle des fautes qui se rapportent à autre chose qui est
o a la de las que se refieren a otra cosa que es

accidentelle. Car il y a une faute moindre à n'avoir pas su que
accidental. Pues hay una falta menor en no haber sabido que

la biche n'a pas des cornes qu'à l'avoir dépeinte en une
una corza no tiene cuernos que en haberla pintado en una

mauvaise imitation. En outre, si on critique un manque
imitación deficiente. Además, si se critica una falta

de vérité, peut-être peut-on répondre que le poète a dépeint
de verdad, quizá se pueda responder que el poeta ha pintado

les choses comme elles devraient être, comme Sophocle
las cosas tal como *piensa que* deberían ser, como Sófocles

aussi disait qu'il représentait, lui, les hommes tels
decía que él representaba los hombres tal

qu'ils devraient être tandis qu'Euripide les représentait
como deberían ser, mientras que Eurípides los representaba

tels qu'ils sont. En dehors de ces deux réponses, on peut
tales como *eran*. Fuera de estas dos respuestas, se puede

encore dire que c'est l'opinion générale, par exemple
aún decir que es *aquélla* la opinión general, por ejemplo,

dans les histoires relatives aux dieux. En effet,
en las historias que se refieren a los dioses. Efectivamente,

peut-être n'est-ce ni en mieux que les poètes les racontent,
bien puede ser que los poetas no cuenten la cosas ni idealizadas

ni en vrai, mais comme le dit Xénophane, «conformément
ni como son en realidad, sino, como dice Jenófanes, «conforme

à l'opinion générale». D'autres faits peut-être sont racontés
a la opinión general». Otros hechos quizá son contados,

non pas en mieux mais comme ils se passaient jadis, comme,
no idealizados, sino tal como eran entonces, como,

par exemple,, pour les armes: «leurs lances étaient
por ejemplo, en el caso de las armas: «sus picas estaban

plantées droites, le fer en haut»; c'était l'usage
erguidas *en alto sobre sus conteras*»; esta era la costumbre

alors, comme ce l'est encore aujourd'hui chez les Illyriens.
de entonces, como aún hoy día lo es entre los ilirios.

Pour voir si telle parole ou telle
Para ver si una determinada palabra o una determinada

action d'un personnage est bien ou non, il ne faut pas
acción de un personaje está bien o no, no conviene

faire l'examen en considérant simplement l'action ou la parole
examinarla considerando tan sólo la acción o la palabra

en soi, voir si en soi elle est élevée
en sí *mismas,* considerando si por sí solas son distinguidas

ou vile, il faut encore considérer le personnage qui
o bajas; hay que tener en cuenta también el personaje que

agit ou qui parle, et à qui il s'adresse, quand il agit ou parle,
habla u obra y a quién se dirige cuando obra y habla,

pour qui, pour quoi, si c'est par exemple
en favor de quién *lo hace,* por qué motivos, si es, por ejemplo,

pour amener un plus grand bien ou pour éviter un
para lograr un bien mayor o es para evitar un

plus grand mal.
mayor mal.

Y así, más o menos, todo el resto del capítulo. Hasta los titulillos intercalados (que no tienen correspondencia en el texto griego) traducen, con ligeros cambios (casi siempre meras abreviaciones), los de la traducción de Hardy: «Problèmes de la critique des poëtes et solutions» («Problemas de crítica literaria»); «Principes à observer dans les solutions» («Principios que observar»); «Invraisemblances permises; erreurs et inexactitudes» («Inverosimilitudes permitidas»); «Principe général» («Principio general»), etc.

He puesto en cursiva las pocas variantes del texto de Samaranch frente al de Hardy. La mayoría son redundantes, como *de crítica literaria, cosas que, a esto, es el mismo que se aplica, a ella, la cosa, cualquier, como tal, a nuestra consideración, si, misma, aquélla, mismas.* Otras se deben a mala traducción del francés, como ese *del* con que tropezamos al

principio, arrastrado por *du*, que en el texto de Hardy es correcto, pues depende, como *des* en la primera línea, de la expresión «pour ce qui est»; pero en castellano no se puede decir «en lo que se refiere a... [y en lo que se refiere] de...». También es mala traducción de «si on atteint la fin» «si se tiene en cuenta el fin» (debiera decirse «si se alcanza el fin»); y no había motivo para cambiar el tiempo de los verbos «pouvait» *puede* y «sont» *eran*, pues Hardy había traducido bien el imperfecto ἐνεδέχετο «podía» y el presente εἰσίν «son». Hay sin duda errata en la traducción de «en respectant la vérité» por «respetando la *versión*», y error en la de «biche» por *corza*, pues tanto «biche» como ἔλαφος θήλεια significan «cierva», no *corza*, que en francés se dice «chevrette». Finalmente, «ha elegido *como tema que desarrollar*» falsea el sentido del texto francés «a choisi d'imiter», que corresponde bien al griego προείλητο μιμεῖσθαι (la *imitación* es uno de los conceptos básicos de la estética aristotélica), y el adjetivo *poética* en el párrafo que comienza «Tomemos primero» no tiene correspondencia en el texto griego.

Otras muchas cosas podrían reprocharse a esta traducción «del francés» (que no del griego) de la *Poética* de Aristóteles por F. de P. Samaranch. Dejémoslo así; que los reproches acumulados fácilmente degeneran en vituperio.

8. Sobre mi propia traducción

He criticado las traducciones castellanas de la *Poética* hechas por otros. ¿Debo también criticar la mía? No tendría sentido que pretendiera hacerlo.

Pueden verse en la crítica dos vertientes. En una están los defectos; brilla la otra con las virtudes. Sería nula mi cosecha en la vertiente de los defectos; no porque en mi traducción no los haya, sino porque yo no los vería, o no sabría eliminarlos; que, si los viera y supiera corregirlos, ya los habría corregido. En cuanto a sus virtudes, si las tiene, no soy yo el llamado a señalarlas ni a ponerlas de relieve. Dejo, pues, a otros el cuidado de juzgar mi trabajo. Y agra-

deceré a mis críticos cuantas indicaciones puedan servir para mejorarlo. Me limitaré a decir que he tratado de seguir aquí las mismas normas que en el *Prólogo* a mi edición de la *Metafísica* calificaba de «regla de oro» para cualquier traducción: *decir todo* lo que dice el original, *no decir nada* que el original no diga, y *decirlo todo con la corrección y naturalidad* que permita la lengua a la que se traduce. Dudo que haya logrado siempre aplicar conjuntamente las tres normas.

Al comienzo del § XVI del «Discurso Séptimo» del Tomo Cuarto de su *Teatro Crítico Universal*[116], trae el padre Feijoo unas observaciones sobre la traducción de obras de Aristóteles que merecen ser reproducidas aquí. «Toda, ó casi toda traducción —dice el sabio benedictino— desfigura algo el original: mucho mas, si se hace de una lengua mas abundante de voces en otra no tan copiosa; aun mas si la materia traducida pertenece á alguna facultad que se cultiva mucho en la lengua original, y poco ó nada en la lengua en que se saca el traslado: á que se debe añadir el que la facultad no trate de cosas del uso comun, ú demostrables con el dedo; sino de conceptos inadequados, cuya distincion ó confusion pende del modo con que el entendimiento los percibe.

»Todas estas circunstancias se hallan en la traduccion de Obras de Aristóteles. La Lengua Griega es sin comparacion mas copiosa que la Latina. De aqui vino introducirse en esta tantas voces de aquella, por no hallarse otras equivalentes. Pero aun son infinitas las que faltan; por lo qual se puede decir con Seneca: (*lib. 2. de Benefic. cap. 34.*) *Ingens est copia rerum sine nomine.* Quando, pues, uno [...] quiere traducir algun escrito de aquella á esta, necesariamente [...] ó ha de usar de perífrasi, ú de la coleccion de muchas voces, ó ha de substituir alguna voz que no tenga la misma significacion».

Estas deficiencias inevitables que el padre Feijoo señala en las traducciones de obras de Aristóteles al latín se manifiestan mucho más en las que se hacen a las lenguas modernas. Ninguna de las europeas, y menos que otras las

---

116 Págs. 154-155 de la edición citada arriba, pág. 8, n. 3.

románicas o neolatinas, tiene con el griego tanta afinidad morfológica y sobre todo sintáctica como el latín. Ninguna puede traducir obras de Aristóteles sin añadir palabras que no tengan correspondencia exacta en el texto griego. Todas tienen que recurrir a la perífrasis o «colección de muchas voces» para trasladar a veces una sola palabra o una locución concisa del texto aristotélico, o se ven obligadas a sustituir alguna voz del original por otra de la lengua traductora que no tiene exactamente el mismo significado.

Pero estas deficiencias no son imputables al traductor. Si éste ha utilizado para su trabajo todos los recursos disponibles en su propia lengua, sería injusto pedirle más. Pero ¿qué traductor conoce todos los recursos de su lengua? Por eso todas las traducciones de cualquier obra elevada o profunda, todas las traducciones de obras de Aristóteles, todas las de la *Poética*, serán siempre perfectibles. Yo me daré por contento si la mía es algo menos defectuosa que las anteriores. Daré por bien empleado mi trabajo de varios años —¡dichosos otros capaces de llevarlo a cabo en pocos meses!— si sirve para que los lectores de nuestra lengua desconocedores de la griega, o poco familiarizados con ella, puedan entrar en el pensamiento de Aristóteles con más facilidad y con más luz que hasta ahora. Así lo espero. Y estoy seguro de que el texto latino de Riccoboni, que les ofrezco enfrentado con el griego, será para muchos instrumento más eficaz aún que mi traducción castellana.

El padre Feijoo, un poco más adelante, al comienzo del § XVII (págs. 156-157), prosigue: «Finalmente resta otro capitulo de duda por la qualidad de los traductores. Traduxo Juan Argiropylo los ocho libros de Físicos, los quatro *de Coelo*, y los diez Ethicos. Los *de Generatione, de Anima*, y otros muchos, Pedro Alcyonio. ¿Es seguro por ventura, que traduxeron bien, de modo que el Idioma Latino represente fielmente las mismas idéas y conceptos que se forman en la lectura del Griego? [...] De Alcyonio refiere Paulo Jovio, que habiendo traducido mal algunas Obras de Aristóteles (*cum aliqua ex Aristotele perperam, insolenterque vertisset*), el docto Español Juan de Sepúlveda escribió contra él, mani-

festando tan claramente los defectos de su traduccion, que Alcyonio confuso y corrido apeló al recurso de comprar en las Librerías todos los exemplares que pudo del escrito de Sepúlveda, y hacerlos cenizas».

Espero que mi traducción no merezca críticas tan duras como la de Sepúlveda contra Alcyonio. En todo caso, prometo no seguir el ejemplo de éste. No compraré los escritos de mis censores para quemarlos, sino para enmendar mis yerros. Y antes echaría al fuego mi propia obra que las de quienes me demostrasen que merecía quemarse.

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

DE POETICA, ANTONIO RICCOBONO INTERPRETE

POÉTICA DE ARISTÓTELES, TRADUCIDA POR
VALENTÍN GARCÍA YEBRA

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

1

1447a Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἥν τινα δύναμιν ἕκαστον ἔχει, καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους εἰ μέλλει καλῶς ἕξειν ἡ ποίησις, ἔτι δὲ ἐκ πόσων καὶ ποίων ἐστὶ μορίων, ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τῶν ἄλλων ὅσα τῆς αὐτῆς ἐστι μεθόδου, λέγωμεν ἀρξάμενοι κατὰ φύσιν πρῶτον ἀπὸ τῶν πρώτων.

Ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἡ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς, πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον· διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν· ἢ γὰρ τῷ γ' ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι, ἢ τῷ ἕτερα, ἢ τῷ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον.

Ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνταί τινες ἀπεικάζοντες (οἱ μὲν διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας), ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς,

DE POETICA

ANTONIO RICCOBONO INTERPRETE

1

De poetica et ipsa et formis ipsius, quam vim habeat unaquaeque, et quomodo oporteat componi fabulas, si habitura sit se recte poesis, praeterea vero ex quot et qualibus constet partibus, similiter autem et de aliis quae eiusdem methodi sunt, dicamus incipientes secundum naturam primum a primis. 1447a

Iam vero epopoeia et tragoediae poesis, praeterea comoedia et dithyrambopoetica, et auleticae maxima pars et citharisticae, omnes sunt imitatio in universum. differunt autem inter se tribus: aut enim quod genere diversis imitantur, aut quod diversa, aut quod diverso et non eodem modo.

Ut enim et coloribus et figuris multa imitantur aliqui effigiem exprimentes, partim quidem per artem partim vero per consuetudinem, alii autem utrisque, sic in dictis artibus omnes

POÉTICA DE ARISTÓTELES

1

Objeto de la Poética

1447a Hablemos de la poética[1] en sí y de sus especies[2], de la potencia[3] propia de cada una[4], y de cómo es preciso construir las fábulas[5] si se quiere que la composición poética[6] resulte bien, y asimismo del número[7] y naturaleza[8] de sus partes, e igualmente de las demás cosas pertenecientes a la misma investigación, comenzando primero, como es natural, por las primeras[9].

Pues bien, la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámbica[10], y en su mayor parte la aulética[11] y la citarística[12], todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones[13]. Pero se diferencian entre sí por tres cosas: o por imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo[14].

Pues, así como algunos con colores y figuras[15] imitan muchas cosas reproduciendo su imagen[16] (unos por arte y otros por costumbre[17]), y otros mediante la voz[18], así también, entre las artes

οὕτω κἀν ταῖς εἰρημέναις τέχναις ἅπασαι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ, τούτοις δ' ἢ χωρὶς ἢ μεμιγμένοις· οἷον ἁρμονίᾳ μὲν καὶ ῥυθμῷ χρώμεναι μόνον ἥ τε αὐλητικὴ καὶ ἡ κιθαριστικὴ κἂν εἴ τινες ἕτεραι τυγχάνωσιν οὖσαι τοιαῦται τὴν δύναμιν, οἷον ἡ τῶν συρίγγων· αὐτῷ δὲ τῷ ῥυθμῷ μιμοῦνται χωρὶς ἁρμονίας οἱ τῶν ὀρχηστῶν (καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις).

Ἡ δὲ [ἐποποιία] μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις, καὶ τούτοις εἴτε
1447b μιγνῦσα μετ' ἀλλήλων εἴθ' ἑνί τινι γένει χρωμένη τῶν μέτρων, ⟨ἀνώνυμος τυγχάνει οὖσα⟩ μέχρι τοῦ νῦν· οὐδὲν γὰρ ἂν ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινὸν τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μίμους καὶ τοὺς Σωκρατικοὺς λόγους οὐδὲ εἴ τις διὰ τριμέτρων ἢ ἐλεγείων ἢ τῶν ἄλλων τινῶν τῶν τοιούτων ποιοῖτο τὴν μίμησιν. πλὴν οἱ ἄνθρωποί γε, συνάπτοντες τῷ μέτρῳ τὸ ποιεῖν, ἐλεγειοποιούς, τοὺς δὲ ἐποποιοὺς ὀνομάζουσιν, οὐχ ὡς κατὰ τὴν μίμησιν ποιητὰς ἀλλὰ κοινῇ κατὰ τὸ μέτρον προσαγορεύοντες.

Καὶ γὰρ ἂν ἰατρικὸν ἢ φυσικόν τι διὰ τῶν μέτρων ἐκφέρωσιν, οὕτω καλεῖν εἰώθασιν· οὐδὲν δὲ κοινόν ἐστιν Ὁμήρῳ καὶ Ἐμπεδοκλεῖ πλὴν τὸ μέτρον, διὸ τὸν μὲν ποιητὴν δίκαιον καλεῖν, τὸν δὲ φυσιολόγον μᾶλλον ἢ ποιητήν· ὁμοίως δὲ κἂν εἴ τις ἅπαντα τὰ μέτρα μιγνύων ποιοῖτο τὴν μίμησιν καθάπερ Χαιρήμων ἐποίησε Κένταυ-

dichas, todas hacen la imitación con el ritmo, el lenguaje o la armonía [19], pero usan estos medios separadamente o combinados; por ejemplo, usan sólo armonía y ritmo la aulética y la citarística, y las demás que puedan ser semejantes en cuanto a su potencia [3], como el arte de tocar la siringa [20]; y el arte de los danzantes imita con el ritmo, sin armonía (éstos, en efecto, mediante ritmos convertidos en figuras, imitan caracteres, pasiones y acciones [21]).

Pero el arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o en
1447b verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos, carece de nombre hasta ahora [22].

faciunt imitationem in numero et oratione et harmonia, atque his separatim aut mixtis. ut harmonia quidem et numero utuntur solum et auletica et citharistica, et si quae aliae sunt tales potestate, ut fistularum. ipso autem numero imitantur sine harmonia, qui sunt inter saltatores: etenim isti per figuratos numeros imitantur et mores et perturbationes et actiones.

Epopoeia vero solum
sermonibus nudis vel metris, et his sive mixtis inter se sive uno 1447b
aliquo genere utens metrorum, qualis fuit usque adhuc. non enim rem communem possemus nominare Sophronis et Xenarchi mimos et Socratis sermones, neque si quis per trimetra vel elegos vel alia quaedam talia conficeret imitationem; nisi quod homines coniungentes cum metro ipsum fingere, alios quidem elegorum fictores alios vero epicorum fictores nominant, non secundum imitationem sed communiter secundum metrum appellantes poetas.

Etenim si medicinae aut musicae aliquid per metra proferunt, sic appellare consueverunt: nihil autem commune est Homero et Empedocli praeter metrum; quare illum quidem poetam iustum est appellare, hunc vero physiologum magis quam poetam. similiter vero etiam si quis omnia metra miscens [non] faciat imitationem, quemadmodum Chaeremon fecit Centaurum, mixtam

No podríamos, en efecto, aplicar un término común a los mimos de Sofrón y de Jenarco [23] y a los diálogos socráticos [24], ni a la imitación que pudiera hacerse en trímetros o en versos elegíacos [25] u otros semejantes. Sólo que la gente, asociando al verso la condición de poeta, a unos llama poetas elegíacos y a otros poetas épicos, dándoles el nombre de poetas no por la imitación, sino en común por el verso [26].

En efecto, también a los que exponen en verso algún tema de medicina o de física suelen llamarlos así. Pero nada común hay entre Homero y Empédocles [27], excepto el verso. Por eso al uno es justo llamarle poeta, pero al otro naturalista [28] más que poeta. Y, de modo semejante, si uno hiciera la imitación mezclando toda clase de versos, como hizo Queremón [29] su *Centauro*, rapsodia

ρον μικτὴν ῥαψῳδίαν ἐξ ἁπάντων τῶν μέτρων, καὶ ποιητὴν προσαγορευτέον.

Περὶ μὲν οὖν τούτων διωρίσθω τοῦτον τὸν τρόπον. εἰσὶ δέ τινες αἳ πᾶσι χρῶνται τοῖς εἰρημένοις, λέγω δὲ οἷον ῥυθμῷ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ, ὥσπερ ἥ τε τῶν διθυραμβικῶν ποίησις καὶ ἡ τῶν νόμων καὶ ἥ τε τραγῳδία καὶ ἡ κωμῳδία· διαφέρουσι δὲ ὅτι αἱ μὲν ἅμα πᾶσιν αἱ δὲ κατὰ μέρος.

Ταύτας μὲν οὖν λέγω τὰς διαφορὰς τῶν τεχνῶν ἐν οἷς ποιοῦνται τὴν μ΄μησιν.

2

1448a Ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι (τὰ γὰρ ἤθη σχεδὸν ἀεὶ τούτοις ἀκολουθεῖ μόνοις, κακίᾳ γὰρ καὶ ἀρετῇ τὰ ἤθη διαφέρουσι πάντες), ἤτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ χείρονας ἢ καὶ τοιούτους, ὥσπερ οἱ γραφεῖς· Πολύγνωτος μὲν γὰρ κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἴκαζεν. δῆλον δὲ ὅτι καὶ τῶν λεχθεισῶν ἑκάστη μιμήσεων ἕξει ταύτας τὰς διαφορὰς καὶ ἔσται ἑτέρα τῷ ἕτερα μιμεῖσθαι τοῦτον τὸν τρόπον.

Καὶ γὰρ ἐν ὀρχήσει καὶ αὐλήσει καὶ κιθαρίσει ἔστι γενέσθαι ταύτας τὰς ἀνομοιότητας, καὶ [τὸ]

compuesta de versos de todo tipo, también habría que llamarle poeta [30].

Así, pues, sobre lo que antecede valgan estas distinciones. Pero hay artes que usan todos los medios citados, es decir, ritmo, canto y verso, como la poesía de los ditirámbicos y la de los nomos [31], la tragedia y la comedia. Y se diferencian en que unas los usan todos al mismo tiempo, y otras, por partes [32].

Éstas son, pues, las diferencias que establezco entre las artes por los medios con que hacen la imitación.

rhapsodiam ex omnibus metris, iam poeta non est appellandus.

Atque haec quidem hunc in modum explicata sint. sunt autem aliquae quae omnibus utuntur iis quae dicta sunt, nempe numero et concentu et metro, sicut dithyrambicorum poesis et nomorum. praeterea tragoedia et comoedia. differunt vero, quod illae quidem simul omnibus, hae vero secundum partem.

Atque has quidem dico differentias artium, in quibus faciunt imitationem.

2

Quoniam autem ii qui imitantur agentes imitantur, necesse 1448a
vero est eos aut bonos aut malos esse (mores enim ferme hos consequuntur solos: nam vitiositate et virtute in moribus differunt omnes), aut meliores quam secundum nos aut peiores aut etiam tales, ut ex pictoribus Polygnotus quidem meliores, Pauson vero deteriores, at Dionysius similes pingebat. manifestum autem est quod et ex iis quae dictae sunt imitationibus unaquaeque habebit has differentias, et erit diversa eo quod diversa imitabitur.

Nam in saltatione et auletica et citharistica possunt esse huius-

2

Diferenciación de las artes por los objetos imitados

Mas, puesto que los que imitan imitan a hombres que actúan [33], 1448a
y éstos necesariamente serán esforzados o de baja calidad [34] (los caracteres, en efecto, casi siempre se reducen a éstos solos, pues todos sobresalen, en cuanto al carácter, o por el vicio o por la virtud [35]), o bien los hacen mejores que solemos ser nosotros, o bien peores o incluso iguales [36], lo mismo que los pintores. Polignoto, en efecto, los pintaba mejores; Pausón, peores, y Dionisio, semejantes [37]. Y es evidente que también cada una de las imitaciones dichas [38] tendrá estas diferencias, y será diversa por imitar cosas diversas como se ha indicado.

Pues también en la danza y en la música de flauta y en la de cítara [39] pueden producirse estas desemejanzas, así como en la pro-

περὶ τοὺς λόγους δὲ καὶ τὴν ψιλομετρίαν, οἷον Ὅμηρος μὲν βελτίους, Κλεοφῶν δὲ ὁμοίους, Ἡγήμων δὲ ὁ Θάσιος, ⟨ὁ⟩ τὰς παρῳδίας ποιήσας πρῶτος, καὶ Νικοχάρης, ὁ τὴν Δειλιάδα, χείρους· ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τοὺς διθυράμβους καὶ περὶ τοὺς νόμους, ὥσπερ γὰρ Κύκλωπας Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος μιμήσαιτο ἄν τις.

Ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγῳδία πρὸς τὴν κωμῳδίαν διέστηκεν· ἡ μὲν γὰρ χείρους ἡ δὲ βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν.

3

Ἔτι δὲ τούτων τρίτη διαφορά, τὸ ὡς ἕκαστα τούτων μιμήσαιτο ἄν τις. καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν ὁτὲ μὲν ἀπαγγέλλοντα, ἢ ἕτερόν τι γιγνόμενον, ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ, ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα, ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους.

Ἐν τρισὶ δὴ ταύταις διαφοραῖς ἡ μίμησίς ἐστιν, ὡς εἴπομεν κατ' ἀρχάς, ἐν οἷς τε ⟨καὶ ἃ⟩ καὶ ὥς. ὥστε τῇ μὲν ὁ αὐτὸς ἂν εἴη μιμητὴς Ὁμήρῳ Σοφοκλῆς, μιμοῦνται

sa y en los versos solos [40]; por ejemplo, Homero hace a los hombres mejores; Cleofonte, semejantes, y Hegemón de Taso, inventor de la parodia, y Nicócares, autor de la *Diliada*, peores [41]. Y lo mismo sucede con los ditirambos y con los nomos; pues uno podría hacer la imitación del mismo modo que Timoteo y Filóxeno compusieron sus *Cíclopes* [42].

Y la misma diferencia separa también a la tragedia de la comedia; ésta, en efecto, tiende a imitarlos peores, y aquélla, mejores que los hombres reales.

modi dissimilitudines. et circa sermones et nuda metra, ut Homerus quidem meliores, Cleophon vero similes: at Hegemon Thasius, qui parodias, et Nicocharis, qui Deiliada, peiores. similer vero etiam circa dithyrambos et circa nomos, ut qui fecit Cyclopes Timotheus et Philoxenus, posset aliquis imitari.

In eadem vero differentia et tragoedia et comoedia separata est: haec enim peiores, illa meliores imitari vult quam ii qui nunc sint.

3

Praeterea vero in his tertia differentia est, ut singula haec imitaretur aliquis. etenim in iisdem et eadem imitari licet interdum quidem exponentem vel aliud quippiam factum, ut Homerus facit, vel ut eundem et non se immutantem; vel omnes ut agentes et molientes aliquid, quos imitantur.

Iam vero in tribus his differentiis imitatio est, ut dicebamus in principio, tum in quibus, tum quae, tum quomodo. quare in una quidem parte idem erit imitator cum Homero Sophocles, imitantur enim ambo bonos, in altera

3

Diferenciación por el modo de imitar

Hay todavía entre estas artes una tercera diferencia [43], que es el modo en que uno podría imitar cada una de estas cosas. En efecto, con los mismos medios [44] es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar [45]), o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes [46].

Éstas son, por consiguiente, las tres diferencias posibles en la imitación, como dijimos al principio; los medios, los objetos y el modo de imitarlos. De suerte que, en un sentido, Sófocles sería, en cuanto imitador, lo mismo que Homero, pues ambos imitan

γὰρ ἄμφω σπουδαίους, τῇ δὲ Ἀριστοφάνει, πράττοντας γὰρ μιμοῦνται καὶ δρῶντας ἄμφω.

Ὅθεν καὶ δράματα καλεῖσθαί τινες αὐτά φασιν, ὅτι μιμοῦνται δρῶντας. διὸ καὶ ἀντιποιοῦνται τῆς τε τραγῳδίας καὶ τῆς κωμῳδίας οἱ Δωριεῖς (τῆς μὲν γὰρ κωμῳδίας οἱ Μεγαρεῖς, οἵ τε ἐνταῦθα, ὡς ἐπὶ τῆς παρ' αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης, καὶ οἱ ἐκ Σικελίας, ἐκεῖθεν γὰρ ἦν Ἐπίχαρμος ὁ ποιητὴς πολλῷ πρότερος ὢν Χιωνίδου καὶ Μάγνητος· καὶ τῆς τραγῳδίας ἔνιοι τῶν ἐν Πελοποννήσῳ) ποιούμενοι τὰ ὀνόματα σημεῖον· οὗτοι μὲν γὰρ κώμας τὰς περιοικίδας καλεῖν φασιν, Ἀθηναίους δὲ δήμους, ὡς κωμῳδοὺς οὐκ ἀπὸ τοῦ κωμάζειν λεχθέντας ἀλλὰ τῇ κατὰ κώμας πλάνῃ ἀτιμαζομένους ἐκ τοῦ ἄστεως·
1448b καὶ τὸ ποιεῖν αὐτοὶ μὲν δρᾶν, Ἀθηναίους δὲ πράττειν προσαγορεύειν.

Περὶ μὲν οὖν τῶν διαφορῶν καὶ πόσαι καὶ τίνες τῆς μιμήσεως εἰρήσθω ταῦτα.

4

Ἐοίκασι δὲ γεννῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτίαι δύο τινὲς καὶ αὗται φυσικαί. τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστί, καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζῴων, ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθή-

personas esforzadas, y en otro, lo mismo que Aristófanes, pues ambos imitan personas que actúan y obran [47].

De aquí viene, según algunos, que estos poemas se llamen dramas, porque imitan personas que obran [48]. Por eso también reivindican la tragedia y la comedia los dorios [49] (la comedia, los megarenses [50]; los de aquí, pues según ellos nació durante su democracia [51], y los de Sicilia, pues de allí era el poeta Epicarmo, que fue muy anterior a Quiónides y a Magnete [52]; y la tragedia, algunos de los del Peloponeso [53]), convirtiendo los nombres en prueba. Éstos, en efecto, dicen llamar *kōmai* a los suburbios, mientras que los atenienses los llaman *dēmoi*, pensando que los comediantes (*kōmōidoi*) no han sido llamados así de *kōmázein* [54],

vero cum Aristophane, molientes enim aliquid et agentes ambo imitantur.

Unde et dramata ipsa appellari quidam dicunt, quod imitentur agentes. quamobrem sibi vindicant et tragoediam et comoediam Dorienses, comoediam quidem Megarenses, et qui hic sunt, tanquam in ipsorum democratia natam, et qui sunt ex Sicilia: inde enim Epicharmus poeta multo prius quam Chonnides et Magnetes. et tragoediam aliqui eorum qui sunt in Peloponneso, ducentes a nominibus signum: hi enim comas pagos appellare se dicunt, Athenienses vero demos, quasi comoedi non a κωμάζειν dicti sint, sed nominati ab errore illo per pagos ex urbe, et *facere* ipsi quidem ostendunt se dicere δρᾶν, Athenienses vero 1448b πράττειν.

Ac de differentiis quidem imitationis, et quot et quae sint, tam multa dicta sint.

4

Videntur autem genuisse in universum poeticam causae duae, atque ipsae naturales. nam imitari insitum hominibus a pueris est, et hac re differunt ipsi ab aliis animalibus, quod homo est animal maxime accommodatum ad imitandum, et perceptiones

sino de que andaban errantes por las *kōmai*, excluidos de la ciudad con deshonor. Y que, para decir «hacer», ellos emplean *drān*, mientras que los atenienses dicen *práttein* [55]. 1448b

Sobre cuántas y cuáles son las diferencias de la imitación, baste lo dicho.

4

Origen y desarrollo de la poesía

Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas [56], y ambas naturales. El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere

σεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας. σημεῖον δὲ τούτου τὸ συμβαῖνον ἐπὶ τῶν ἔργων· ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὁρῶμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν. αἴτιον δὲ καὶ τούτου ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἥδιστον, ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν αὐτοῦ. διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὁρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος· ἐπεὶ ἐὰν μὴ τύχῃ προεωρακώς, οὐχ ᾗ μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιὰν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν.

Κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ (τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστι φανερὸν) ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα, κατὰ μικρὸν προάγοντες, ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων.

Διεσπάσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεῖα ἤθη ἡ ποίησις· οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμιμοῦντο πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων, οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων, πρῶτον ψόγους ποιοῦντες, ὥσπερ ἕτεροι ὕμνους καὶ ἐγκώμια. τῶν μὲν οὖν πρὸ Ὁμήρου οὐδενὸς ἔχομεν εἰπεῖν τοιοῦτον ποίημα, εἰκὸς δὲ εἶναι πολλούς, ἀπὸ δὲ Ὁμήρου ἀρξαμένοις

sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación[57]. Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres[58]. Y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás[57], aunque lo comparten escasamente. Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa[58], por ejemplo, que éste es aquél[59]; pues, si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna causa semejante.

faciunt primas per imitationem, et gaudent omnes rebus imitatione expressis. signum autem huius rei est id quod contingit in operibus opificum: quae enim ipsa moleste cernimus, horum imagines exactissime expressas dum spectamus gaudemus, ut ferarum formas abiectissimarum et cadaverum. ac signum huius rei etiam est, quod discere non solum philosophis iucundissimum est, sed etiam aliis similiter, qui tamen parum eius participes sunt: ob id enim gaudent cernentes imagines, quia contingit spectantes discere et ratiocinari quid unumquodque sit, ut hunc illum esse; quoniam nisi contigerit eum prius vidisse, non propter id quod imitatione expressum est efficiet voluptatem, sed propter artificium aut colorem aut talem aliquam causam.

Verum cum secundum naturam sit in nobis ipsum imitari et harmonia et numerus (nam metra particulas esse numerorum manifestum est), a principio, qui natura apti erant ad haec ipsa maxime, paulatim promoventes genuerunt poesim ex iis quae subito dicebantur.

Divisa autem est secundum proprios mores poesis: nam grandiores honestas imitabantur actiones ac huiusmodi hominum, humiliores vero malorum, facientes primum vituperationes, quemadmodum alteri hymnos et encomia. atque eorum quidem qui ante Homerum fuerunt, nullius possumus nominare poema tale: verisimile

Siéndonos, pues, natural el imitar, así como la armonía y el ritmo (pues es evidente que los metros son partes de los ritmos[60]), desde el principio los mejor dotados para estas cosas[61], avanzando poco a póco, engendraron la poesía partiendo de las improvisaciones[62].

Pero la poesía se dividió según los caracteres particulares[63]: en efecto, los más graves imitaban las acciones nobles y las de los hombres de tal calidad, y los más vulgares, las de los hombres inferiores, empezando por componer invectivas, del mismo modo que los otros componían himnos y encomios[64]. Ahora bien, de ninguno de los anteriores a Homero podemos citar un poema de esta clase, aunque es probable que hubiera muchos[65]; pero

ἔστιν, οἷον ἐκείνου ὁ Μαργίτης καὶ τὰ τοιαῦτα, ἐν οἷς κατὰ τὸ ἁρμόττον καὶ τὸ ἰαμβεῖον ἦλθε μέτρον—διὸ καὶ ἰαμβεῖον καλεῖται νῦν, ὅτι ἐν τῷ μέτρῳ τούτῳ ἰάμβιζον ἀλλήλους. καὶ ἐγένοντο τῶν παλαιῶν οἱ μὲν ἡρωικῶν οἱ δὲ ἰάμβων ποιηταί.

Ὥσπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητὴς Ὅμηρος ἦν (μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὖ, ἀλλ' ὅτι καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν), οὕτως καὶ τὰ τῆς κωμῳδίας σχήματα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας· ὁ γὰρ Μαργίτης ἀνάλογον ἔχει, ὥσπερ Ἰλιὰς καὶ ἡ Ὀδύσσεια πρὸς τὰς τραγῳδίας, οὕτω καὶ οὗτος πρὸς τὰς κωμῳδίας.

Παραφανείσης δὲ τῆς τραγῳδίας καὶ κωμῳδίας, οἱ ἐφ' ἑκατέραν τὴν ποίησιν ὁρμῶντες κατὰ τὴν οἰκείαν φύσιν, οἱ μὲν ἀντὶ τῶν ἰάμβων κωμῳδοποιοὶ ἐγένοντο, οἱ δὲ ἀντὶ τῶν ἐπῶν τραγῳδοδιδάσκαλοι, διὰ τὸ μείζω καὶ ἐντιμότερα τὰ σχήματα εἶναι ταῦτα ἐκείνων.

Τὸ μὲν οὖν ἐπισκοπεῖν ἆρ' ἔχει ἤδη ἡ τραγῳδία τοῖς εἴδεσιν ἱκανῶς ἢ οὔ, ⟨εἰ⟩ αὐτό τε καθ' αὑτὸ κρίνεται εἶναι καὶ πρὸς τὰ θέατρα, ἄλλος λόγος.

Γενομένης δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς—καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά, ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα—κατὰ μικρὸν ηὐξήθη, προαγόντων ὅσον ἐγίγνετο

sí podemos a partir de Homero, por ejemplo su *Margites* [66] y otros semejantes, en los cuales, por lo apropiado que es, apareció también el verso yámbico —por eso todavía hoy se llama yámbico, porque en esta clase de versos se yambizaban [67] mutuamente. Y, entre los antiguos, unos fueron poetas [68] de versos heroicos, y otros, de yambos.

Y así como, en el género noble, Homero fue el poeta máximo [69] (pues él solo compuso obras que, además de ser hermosas, constituyen imitaciones dramáticas), así también fue el primero que esbozó las formas de la comedia, presentando en acción no una invectiva, sino lo risible. El *Margites*, en efecto, tiene analogía con las comedias como la *Ilíada* y la *Odisea* con las tragedias [70].

autem est multos esse. at ab Homero exorsis licet, ut est illius Margites et talia. quibus secundum id quod conveniebat, iambicum accessit metrum. itaque et iambicum vocatur nunc, quod [et] in hoc metro convicia inter se exercebant; et fuerunt ex priscis alii quidem heroicorum, alii vero iamborum poetae.

Quemadmodum autem et in gravibus maxime poeta fuit Homerus (solus enim fuit non solum quia bene, sed etiam quia imitationes dramatice fecit), sic et comoediae figuras primus submonstravit, non vituperationem sed ridiculum dramate complectens: nam Margites proportionem habet, ut Ilias et Odyssea ad tragoedias, sic et ipse ad comoedias.

Cum autem apparuisset tragoedia et comoedia, qui ad utramque poesim ferebantur secundum propriam naturam, partim quidem pro iambicis comici facti sunt, partim vero pro epicis tragici, quia maiores et honoratiores figurae essent hae quam illae.

Ac considerare quidem utrum sufficienter se habeat iam tragoedia in formis ipsius necne, tum si res ipsa per se iudicetur, tum ad theatra, alia ratio est.

Nata igitur est a principio ex tempore et ipsa et comoedia, et una quidem ab iis qui dithyrambum canebant, altera vero ab iis qui phallica, quae praeterea etiam nunc in multis civitatibus manent legibus constituta, paulatim aucta est, producentibus

Una vez aparecidas la tragedia y la comedia [71], los que tendían a una u otra poesía según su propia naturaleza [72], unos, en vez de yambos, pasaron a hacer comedias, y los otros, de poetas épicos se convirtieron en autores de tragedias [73], por ser estas formas de más fuste y más apreciadas que aquéllas [74].

En cuanto a examinar si la tragedia ha alcanzado ya su pleno desarrollo, tanto si esto se juzga en sí mismo como en relación con el teatro, es otra cuestión [75].

Habiendo, pues, nacido al principio como improvisación —tanto ella como la comedia [76]; una, gracias a los que entonaban el ditirambo [77], y la otra, a los que iniciaban los cantos fálicos [78], que todavía hoy permanecen vigentes en muchas ciudades—, fue tomando cuerpo, al desarrollar sus cultivadores todo lo que de

φανερὸν αὐτῆς· καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγῳδία, ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὑτῆς φύσιν.

Καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε, καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε, καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασεν· τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς. ἔτι δὲ τὸ μέγεθος, ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας, διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν, ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη, τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο. τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν· λέξεως δὲ γενομένης, αὐτὴ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὗρε· μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν· σημεῖον δὲ τούτου, πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, ἑξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἁρμονίας.

Ἔτι δὲ ἐπεισοδίων πλήθη καὶ τὰ ἄλλ' ὡς ἕκαστα κοσμηθῆναι λέγεται, ἔστω ἡμῖν εἰρημένα· πολὺ γὰρ ἂν ἴσως ἔργον εἴη διεξιέναι καθ' ἕκαστον.

5

Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστίν, ὥσπερ εἴπομεν, μίμησις φαυλοτέρων μέν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ

ella iba apareciendo; y, después de sufrir muchos cambios [79], la tragedia se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza [80].

En cuanto al número de los actores, fue Esquilo el primero que lo elevó de uno a dos, disminuyó la intervención del coro y dio el primer puesto al diálogo. Sófocles introdujo tres y la escenografía [81]. Por otra parte, la amplitud, partiendo de fábulas pequeñas y de una dicción burlesca, por evolucionar desde lo satírico [82], se dignificó tarde, y el metro se convirtió de tetrámetro en yámbico [83]. Al principio, en efecto, usaban el tetrámetro porque la poesía era satírica y más acomodada a la danza [84]; pero, desarrollado el diálogo, la naturaleza misma halló el metro apropiado; pues el yámbico es el más apto de los metros para conver-

quantum ipsius factum est manifestum. et multas mutationes cum habuisset tragoedia, conquievit, quia consecuta est suam ipsius naturam.

Ac histrionum multitudinem ex uno ad duos primus Aeschylus produxit, et ea quae ad chorum pertinent minuit, et orationem primarum partium instituit; tres autem, et scenae ornamentum, Sophocles. praeterea magnitudo ex parvis fabulis et locutione ridicula, propterea quod ex Satyrico mutata est, tarde granditatem habuit. ac metrum ex tetrametro iambicum factum est. nam primum tetrametro utebantur propterea quod satyrica et magis saltatoria erat poesis. locutione autem nata, ipsa natura proprium metrum invenit. maxime vero sermoni accommodatum omnium metrorum iambicum est. signumque huius rei est, quod plurima iambica proferimus in collocutione, quam in vicem habemus, hexametra vero raro, et exeuntes ex accommodata sermoni harmonia.

Praeterea vero episodiorum multitudines, et alia ut singula se habent, ornata esse dicuntur. ac de his quidem tam multa a nobis dicta sint: plura enim fortasse dicenda essent, si singula essent explicanda.

5

Comoedia vero est, ut dicebamus, imitatio peiorum, at non secundum omne vitium: sed turpitudinis est particula ridiculum.

sar. Y es prueba de esto que, al hablar unos con otros, decimos muchísimos yambos; pero hexámetros, pocas veces y saliéndonos del tono de la conversación [85].

Por lo demás, el número de los episodios y cómo dicen que fue embellecida cada una de las otras partes, démoslo por tratado; pues sin duda sería gran trabajo exponer esto con detalle [86].

5

Desarrollo de la comedia. Semejanza y diferencias entre epopeya y tragedia

La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores [87], pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo

αἰσχροῦ ἐστι τὸ γελοῖον μόριον. τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν ἁμάρτημά τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθὺς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης.

Αἱ μὲν οὖν τῆς τραγῳδίας μεταβάσεις καὶ δι' ὧν ἐγένοντο οὐ λελήθασιν, ἡ δὲ κωμῳδία διὰ τὸ μὴ 1449b σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν· καὶ γὰρ χορὸν κωμῳδῶν ὀψέ ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ' ἐθελονταὶ ἦσαν. ἤδη δὲ σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης, οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται.

Τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ προλόγους ἢ πλήθη ὑποκριτῶν καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἠγνόηται. τὸ δὲ μύθους ποιεῖν Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις. τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθε, τῶν δὲ Ἀθήνησιν Κράτης πρῶτος ἦρξεν, ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας, καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους.

Ἡ μὲν οὖν ἐποποιία τῇ τραγῳδίᾳ μέχρι μόνου μέτρου μετὰ λόγου μίμησις εἶναι σπουδαίων ἠκολούθησεν· τῷ δὲ τὸ μέτρον ἁπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι, ταύτῃ διαφέρουσιν· ἔτι δὲ τῷ μήκει· ἡ μὲν ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἡ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ, καὶ τούτῳ διαφέρει, καίτοι

risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina[88]; así, sin ir más lejos[89], la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor.

Pues bien, no ignoramos las transformaciones de la tragedia y quiénes las promovieron; pero la comedia, por no haber sido 1449b tomada en serio al principio, pasó inadvertida[90]. En efecto, sólo tardíamente proporcionó el arconte un coro de comediantes, que hasta entonces eran voluntarios[91]. Y sólo desde que la comedia tenía ya ciertas formas se conserva el recuerdo de los llamados poetas cómicos[92].

etenim ridiculum est erratum quoddam, et turpitudo sine dolore, et non habens vim interimendi, ut statim ridicula facies turpis ac distorta sine dolore.

Ac mutationes quidem tragoediae, et per quos factae sint, non latent: comoedia vero, quia in ipsa a principio positum studium non est, latuit. etenim chorum comoedorum 1449b sero magistratus dedit: sed illi voluntarii erant. atque cum figuras quasdam iam ipsa nacta esset, pauci ipsius poetae commemorantur.

Quis autem personas assignaverit aut prologos aut multitudines histrionum, et quaecunque talia, ignoratur. at fabulas facere Epicharmus et Phormis coeperunt. ac ex Sicilia quidem a principio venit. eorum vero qui Athenis orti sunt, Crates primus, cum iambicam formam abiecisset, coepit in universum facere sermones vel fabulas.

Epopoeia igitur tragoediam usque ad solum hunc terminum consecuta est, quod sit cum sermone imitatio bonorum. in eo autem differunt, quod illa quidem metrum simplex habet, et enarratio est, praeterea longa est: haec vero quam maxime conatur sub uno solis ambitu esse aut paulisper variare, cum epopoeia indefinita sit tempore. atque in hoc

Quién introdujo máscaras o prólogos o pluralidad de actores y demás cosas semejantes, se desconoce; pero el componer fábulas, Epicarmo y Formis[93]. Esto, al principio, vino de Sicilia; pero de los atenienses fue Crates[94] el primero que, abandonando la forma yámbica, empezó a componer argumentos y fábulas de carácter general[95].

Ahora bien, la epopeya corrió pareja con la tragedia sólo en cuanto a ser imitación de hombres esforzados en verso y con argumento[96]; pero se diferencia de ella por tener un verso uniforme[97] y ser un relato. Y también por la extensión; pues la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco[98], mientras que la epopeya es ilimitada

τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγῳδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν.

Μέρη δ' ἐστὶ τὰ μὲν ταὐτά, τὰ δὲ ἴδια τῆς τραγῳδίας· διόπερ ὅστις περὶ τραγῳδιας οἶδε σπουδαίας καὶ φαύλης, οἶδε καὶ περὶ ἐπῶν· ἃ μὲν γὰρ ἐποποιία ἔχει, ὑπάρχει τῇ τραγῳδίᾳ, ἃ δὲ αὐτῇ, οὐ πάντα ἐν τῇ ἐποποιίᾳ.

6

Περὶ μὲν οὖν τῆς ἐν ἑξαμέτροις μιμητικῆς καὶ περὶ κωμῳδίας ὕστερον ἐροῦμεν· περὶ δὲ τραγῳδίας λέγωμεν ἀπολαβόντες αὐτῆς ἐκ τῶν εἰρημένων τὸν γινόμενον ὅρον τῆς οὐσίας.

Ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος, τὸ δὲ χωρὶς τοῖς εἴδεσι τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους.

Ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μόριον τραγῳδίας ὁ τῆς

en el tiempo, y en esto se diferencia, aunque, al principio, lo mismo hacían esto en las tragedias que en los poemas épicos [99].

En cuanto a las partes constitutivas, unas son comunes, y otras, propias de la tragedia. Por eso quien distingue entre una tragedia buena y otra mala, también distingue entre poemas épicos; pues los elementos de la epopeya se dan también en la tragedia, pero los de ésta, no todos en la epopeya [100].

6

Definición de la tragedia. Explicación de sus elementos

Del arte de imitar en hexámetros [101] y de la comedia hablaremos [102] después. Tratemos ahora de la tragedia, recogiendo la

differt, etiam si primis temporibus id similiter faciebant, tum in tragoediis tum in epicis.

Partes autem quaedam eaedem sunt, quaedam propriae tragoediae. quare quicunque cognitionem habuerit tragoediae bonae et malae, habuerit etiam epicorum: quae enim epopoeia habet, insunt in tragoedia, quae vero ipsa, non omnino in epopoeia.

6

Ac de imitatione quidem quae fit hexametro, et de comoedia posterius dicemus. de tragoedia vero dicamus, assumentes ipsius definitionem, quae ex iis quae dicta sunt nascitur, unde patet ipsius natura.

Est igitur tragoedia imitatio actionis probae et perfectae, magnitudinem habentis, suavi sermone, separatim singulis formis in partibus, agentibus et non per enarrationem, [sed] per misericordiam et metum inducens talium perturbationum purgationem. iam dico suavem sermonem habentem numerum et harmoniam et melodiam. illud autem «separatim formis» propterea quod quaedam solum efficiuntur per metra, et rursus alia per melodiam.

Quoniam autem agentes faciunt imitationem, primum quidem ex necessitate erit aliqua pars tragoediae apparatus,

definición de su esencia que resulta de lo que hemos dicho [103].

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones [104]. Entiendo por «lenguaje sazonado» el que tiene ritmo, armonía y canto [105], y por «con las especies [de aderezos] separadamente», el hecho de que algunas partes se realizan sólo mediante versos, y otras, en cambio, mediante el canto.

Y, puesto que hacen la imitación actuando, en primer lugar necesariamente será una parte de la tragedia la decoración del

ὄψεως κόσμος· εἶτα μελοποιία καὶ λέξις, ἐν τούτοις γὰρ ποιοῦνται τὴν μίμησιν. λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτὴν τὴν τῶν μέτρων σύνθεσιν, μελοποιίαν δὲ ὃ τὴν δύναμιν φανερὰν ἔχει πᾶσαν. ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις, πράττεται δὲ ὑπὸ τινῶν πραττόντων, οὓς ἀνάγκη ποιούς τινας εἶναι κατά τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν (διὰ γὰρ τούτων καὶ τὰς 1450a πράξεις εἶναί φαμεν ποιάς τινας), πέφυκεν αἴτια δύο τῶν πράξεων εἶναι, διάνοια καὶ ἦθος, καὶ κατὰ ταύτας καὶ τυγχάνουσι καὶ ἀποτυγχάνουσι πάντες. ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἡ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, τὰ δὲ ἤθη, καθ᾽ ὃ ποιούς τινας εἶναί φαμεν τοὺς πράττοντας, διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασίν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην.

Ἀνάγκη οὖν πάσης τραγῳδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ᾽ ὃ ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγῳδία· ταῦτα δ᾽ ἐστὶ μῦθος καὶ ἤθη καὶ λέξις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία. οἷς μὲν γὰρ μιμοῦνται, δύο μέρη ἐστίν, ὡς δὲ μιμοῦνται, ἕν, ἃ δὲ μιμοῦνται, τρία, καὶ παρὰ ταῦτα οὐδέν. τούτοις μὲν οὖν ⟨πάντες⟩ [οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν] ὡς εἰπεῖν κέχρηνται τοῖς εἴδεσιν· καὶ γὰρ ὄψεις ἔχει πᾶν, καὶ ἦθος καὶ μῦθον καὶ λέξιν καὶ μέλος καὶ διάνοιαν ὡσαύτως.

Μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις. ἡ γὰρ τραγῳδία μίμησίς ἐστιν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου, καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστίν, καὶ τὸ τέλος πρᾶξίς τις ἐστίν, οὐ ποιό-

espectáculo [106], y después, la melopeya y la elocución, pues con estos medios hacen la imitación. Llamo «elocución» a la composición misma de los versos [107], y «melopeya», a lo que tiene un sentido totalmente claro [108]. Y, puesto que es imitación de una acción, y ésta supone algunos que actúan, que necesariamente serán tales o cuales por el carácter y el pensamiento (por éstos, 1450a en efecto, decimos también que las acciones son tales o cuales [109]), dos son las causas naturales de las acciones: el pensamiento y el carácter, y a consecuencia de éstas tienen éxito o fracasan todos [110]. Pero la imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos, y caracteres, a aquello según lo cual decimos que los que actúan [111] son tales o cuales,

deinde melopoeia et dictio: in his enim faciunt imitationem. ac dico dictionem ipsam metrorum compositionem, melopoeiam vero id ipsum quod manifestam omnibus vim habet. et quoniam actionis est imitatio, atque agitur a quibusdam agentibus, quos necesse est cuiusdam modi esse et secundum mores et sententiam (nam propter haec etiam actiones dicimus esse cuiusdam modi), 1450a naturaliter sunt duae causae actionum, sententia et mores, et secundum has tum fortunati tum infortunati sunt omnes. est autem actionis quidem fabula imitatio: dico enim fabulam hanc rerum compositionem, mores vero secundum quos cuiusdam modi esse dicimus agentes, at sententiam ea omnia in quibus dicentes demonstrant aliquid vel etiam enuntiant mentem.

Necesse igitur est omnis tragoediae partes esse sex, secundum quas cuiusdam modi est tragoedia; atque hae sunt fabula, mores et dictio et sententia et apparatus et melopoeia. quibus enim imitantur, duae partes sunt, quomodo imitantur, una, quas imitantur, tres. etenim apparatus habet omne, et mores et fabulam et dictionem et melos et sententiam similiter.

Maximum vero horum est rerum compositio. tragoedia enim imitatio est non hominum sed actionum et vitae et felicitatis et infelicitatis. etenim felicitas in actione est,

y pensamiento, a todo aquello en que, al hablar, manifiestan algo o bien declaran su parecer.

Necesariamente, pues, las partes [112] de toda tragedia son seis, y de ellas recibe su calidad la tragedia; y son: la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya. En efecto, los medios con que imitan son dos partes; el modo de imitar, una; las cosas que imitan, tres, y, fuera de éstas, ninguna. De estos elementos esenciales se sirven, por decirlo así, ⟨todos⟩, pues toda tragedia tiene espectáculo, carácter, fábula, elocución, canto y pensamiento [113].

El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción [114], y el fin es una acción, no una cualidad.

της· εἰσὶν δὲ κατὰ μὲν τὰ ἤθη ποιοί τινες, κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαίμονες ἢ τοὐναντίον· οὔκουν ὅπως τὰ ἤθη μιμήσωνται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἤθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις· ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγῳδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἁπάντων.

Ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγῳδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτ' ἄν· αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις τραγῳδίαι εἰσίν, καὶ ὅλως ποιηταὶ πολλοὶ τοιοῦτοι, οἷον καὶ τῶν γραφέων Ζεῦξις πρὸς Πολύγνωτον πέπονθεν· ὁ μὲν γὰρ Πολύγνωτος ἀγαθὸς ἠθογράφος, ἡ δὲ Ζεύξιδος γραφὴ οὐδὲν ἔχει ἦθος.

Ἔτι ἐάν τις ἐφεξῆς θῇ ῥήσεις ἠθικὰς καὶ λέξεις καὶ διανοίας εὖ πεποιημένας, οὐ ποιήσει ὃ ἦν τῆς τραγῳδίας ἔργον, ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον ἡ καταδεεστέροις τούτοις κεχρημένη τραγῳδία, ἔχουσα δὲ μῦθον καὶ σύστασιν πραγμάτων. πρὸς δὲ τούτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγῳδία τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἵ τε περιπέτειαι καὶ ἀναγνωρίσεις.

Ἔτι σημεῖον ὅτι καὶ οἱ ἐγχειροῦντες ποιεῖν, πρότερον δύνανται τῇ λέξει καὶ τοῖς ἤθεσιν ἀκριβοῦν ἢ τὰ πράγματα συνίστασθαι, οἷον καὶ οἱ πρῶτοι ποιηταὶ σχεδὸν ἅπαντες.

Ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἤθη (παραπλήσιον γάρ ἐστιν καὶ

Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo [115].

Además, sin acción no puede haber tragedia; pero sin caracteres, sí. En efecto, las tragedias de la mayoría de los autores modernos carecen de caracteres, y en general con muchos poetas sucede lo mismo, como también entre los pintores le ocurrió a Zeuxis frente a Polignoto; éste, en efecto, es buen pintor de

et finis actio quaedam est, non qualitas. ac sunt quidem secundum mores cuiusdam modi, at secundum actiones felices vel contra. non igitur agunt ut imitentur mores, sed propter actiones mores complectuntur. quare res et fabula finis est tragoediae, ac finis maximum omnium est.

Nam sine actione non fieret tragoedia, at sine moribus fieret. recentium enim plurimorum tragoediae sine moribus sunt; et omnino poetae multi tales, sicut et ex pictoribus Zeuxis ad Polygnotum se habet: nam Polygnotus bonus morum descriptor, at Zeuxidis pictura prorsus caret moribus.

Praeterea si quis ordine posuerit collocutiones moratas et dictiones et sententias benefactas, non efficiet quod est tragoediae opus: sed multo magis efficiet tragoedia quae his quidem deterioribus usa sit, at habeat fabulam et compositionem rerum bene factam. ad haec maximae res quibus capit animos tragoedia, sunt fabulae partes, nempe peripetiae et agnitiones.

Praeterea signum est, quod et qui conantur rem poeticam agere, prius possunt dictione et moribus res exquisite tractare quam res componere, ut et primi poetae ferme omnes.

Ac principium quidem et tanquam animus tragoediae fabula est, secundum autem mores.

caracteres, mientras que la pintura de Zeuxis no tiene ningún carácter [116].

Por otra parte, aunque uno ponga en serie parlamentos caracterizados y expresiones y pensamientos bien construidos, no alcanzará la meta de la tragedia; se acercará mucho más a ella una tragedia inferior en este aspecto, pero que tenga fábula y estructuración de hechos [117]. Además, los medios principales con que la tragedia seduce al alma son partes de la fábula; me refiero a las peripecias y a las agniciones [118].

Otra prueba es que los principiantes en poesía llegan a dominar antes la elocución y los caracteres que la estructuración de los hechos, como también casi todos los poetas primitivos.

La fábula es, por consiguiente, el principio y como el alma de la tragedia; y, en segundo lugar, los caracteres. (Sucede aproxi-

1450b ἐπὶ τῆς γραφικῆς· εἰ γάρ τις ἐναλείψειε τοῖς καλλίστοις φαρμάκοις χύδην, οὐκ ἂν ὁμοίως εὐφράνειεν καὶ λευκογραφήσας εἰκόνα)· ἔστιν τε μίμησις πράξεως, καὶ διὰ ταύτην μάλιστα τῶν πραττόντων.

Τρίτον δὲ ἡ διάνοια· τοῦτο δέ ἐστιν τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόντα καὶ τὰ ἁρμόττοντα, ὅπερ ἐπὶ τῶν λόγων τῆς πολιτικῆς καὶ ῥητορικῆς ἔργον ἐστίν· οἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι πολιτικῶς ἐποίουν λέγοντας, οἱ δὲ νῦν ῥητορικῶς.

Ἔστιν δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν, ὁποία τις ἐν οἷς οὐκ ἔστι δῆλον ἢ προαιρεῖται ἢ φεύγει—διόπερ οὐκ ἔχουσιν ἦθος τῶν λόγων ἐν οἷς μηδ' ὅλως ἔστιν ὅ τι προαιρεῖται ἢ φεύγει ὁ λέγων— διάνοια δὲ ἐν οἷς ἀποδεικνύουσί τι ὡς ἔστιν ἢ ὡς οὐκ ἔστιν ἢ καθόλου τι ἀποφαίνονται.

Τέταρτον δὲ τῶν μὲν λόγων ἡ λέξις· λέγω δέ, ὥσπερ πρότερον εἴρηται, λέξιν εἶναι τὴν διὰ τῆς ὀνομασίας ἑρμηνείαν, ὃ καὶ ἐπὶ τῶν ἐμμέτρων καὶ ἐπὶ τῶν λόγων ἔχει τὴν αὐτὴν δύναμιν.

Τῶν δὲ λοιπῶν ἡ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων, ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μέν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγῳδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἡ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἐστιν.

1450b madamente como en la pintura; pues si uno aplicase confusamente los más bellos colores, no agradaría tanto como dibujando una figura con blanco)[119]. La tragedia es, en efecto, imitación de una acción, y, a causa de ésta sobre todo, de los que actúan[120].

En tercer lugar, el pensamiento. Y éste consiste en saber decir lo implicado en la acción y lo que hace al caso[121], lo cual, en los discursos, es obra de la política y de la retórica; los antiguos, en efecto, hacían hablar a sus personajes en tono político, y los de ahora, en lenguaje retórico[122].

Carácter es aquello que manifiesta la decisión, es decir, qué cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o

assimile enim est in pictura: nam si quis illineret pulcherrimis coloribus fusim, non similiter delectaret ac si quis albo describeret imaginem. est autem imitatio actionis, et per hanc maxime agentium. 1450b

Tertium vero sententia. id autem est dicere posse insita et convenientia, quod in orationibus politicae et rhetoricae opus est: nam prisci politice introducebant dicentes, qui vero nunc sunt, rhetorice.

Iam mores sunt tale quiddam, quod aperit praeelectionem, qualis sit in illis in quibus non est manifestum utrum dicens eligat aut fugiat. sententia vero est in illis in quibus demonstrant aliquid aut esse aut non esse, aut enuntiant aliquid in universum.

Quartum est sermonum dictio. ac voco, quemadmodum prius dictum est, dictionem per verba interpretationem, quod et in metris et in orationibus eandem vim habet.

Reliquarum vero quinque melopoeia est maximum condimentorum. et apparatus allicit quidem animos, sed maxime est artis expers et minime proprius poeticae: nam tragoediae vis et sine certamine et histrionibus est. praeterea vero potentior est circa fabricam apparatuum ars illius qui scenam conficit quam ars poetarum.

evita; por eso no tienen carácter los razonamientos en que no hay absolutamente nada que prefiera o evite el que habla[123]. Hay pensamiento, en cambio, en los que demuestran que algo es o no es, o en general manifiestan algo.

El cuarto de los elementos verbales[124] es la elocución; y digo, como ya quedó expuesto, que la elocución es la expresión mediante las palabras[125], y esto vale lo mismo para el verso que para la prosa.

De las demás partes, la melopeya es el más importante de los aderezos; el espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores[126]. Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas.

7

Διωρισμένων δὲ τούτων, λέγωμεν μετὰ ταῦτα ποίαν τινὰ δεῖ τὴν σύστασιν εἶναι τῶν πραγμάτων, ἐπειδὴ τοῦτο καὶ πρῶτον καὶ μέγιστον τῆς τραγῳδίας ἐστίν.

Κεῖται δὲ ἡμῖν τὴν τραγῳδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν, ἐχούσης τι μέγεθος· ἔστιν γὰρ ὅλον καὶ μηδὲν ἔχον μέγεθος. ὅλον δέ ἐστιν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν. ἀρχὴ δέ ἐστιν ὃ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ' ἄλλο ἐστίν, μετ' ἐκεῖνο δ' ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γίνεσθαι· τελευτὴ δὲ τοὐναντίον, ὃ αὐτὸ μὲν μετ' ἄλλο πέφυκεν εἶναι ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολύ, μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν· μέσον δὲ ὃ καὶ αὐτὸ μετ' ἄλλο καὶ μετ' ἐκεῖνο ἕτερον.

Δεῖ ἄρα τοὺς συνεστῶτας εὖ μύθους μήθ' ὁπόθεν ἔτυχεν ἄρχεσθαι μήθ' ὅπου ἔτυχε τελευτᾶν, ἀλλὰ κεχρῆσθαι ταῖς εἰρημέναις ἰδέαις.

Ἔτι δ' ἐπεὶ τὸ καλὸν καὶ ζῷον καὶ ἅπαν πρᾶγμα ὃ συνέστηκεν ἔκ τινῶν, οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα δεῖ ἔχειν, ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν· τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν, διὸ οὔτε πάμμικρον ἄν τι γένοιτο καλὸν ζῷον (συγχεῖται γὰρ ἡ θεωρία ἐγγὺς τοῦ ἀναισθήτου χρόνου γινομένη) οὔτε παμμέγεθες (οὐ γὰρ
1451a ἅμα ἡ θεωρία γίνεται, ἀλλ' οἴχεται τοῖς θεωροῦσι τὸ ἓν

7

Sobre la fábula o estructuración de los hechos

Hechas estas distinciones, digamos a continuación cuál debe ser la estructuración de los hechos[127], ya que esto es lo primero y lo más importante de la tragedia[128].

Hemos quedado en que la tragedia es imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud[129]; pues una cosa puede ser entera y no tener magnitud[130]. Es entero lo que tiene principio, medio y fin. Principio es lo que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o

7

Explicatis autem his, dicamus deinceps qualem esse oporteat rerum compositionem, quoniam iam hoc et primum et maximum tragoediae est.

Positum autem est a nobis ⟨tragoediam⟩ perfectae atque totius actionis esse imitationem, habentis aliquam magnitudinem. totum autem est habens principium et medium et finem. ac principium est, quod ipsum ex necessitate post aliud non est, post illud vero aliud naturaliter est aut fit. finis contrarium, quod ipsum post aliud naturaliter est, aut ex necessitate aut plerunque, post hoc autem aliud nihil. medium, quod et ipsum post aliud est et post illud aliud.

Oportet igitur bene compositas fabulas neque unde libet incipere, neque ubi libet finire, sed uti dictis formis.

Praeterea vero, quoniam pulchrum et animal et omnem rem, quae ex quibusdam composita est, non solum haec ordinata habere oportet, verum etiam esse magnam, sed non quomodo libet: nam pulchrum in magnitudine et ordine consistit; unde neque omnino parvum animal esse potest pulchrum (confunditur enim spectatio quae prope insensibili tempore fiat) neque omnino
magnum (non enim simul spectatio fit, sed perit spectantibus 1451a

en el devenir. Fin, por el contrario, es lo que por naturaleza sigue a otra cosa, o necesariamente o las más de las veces, y no es seguido por ninguna otra. Medio, lo que no sólo sigue a una cosa, sino que es seguido por otra.

Es, pues, necesario que las fábulas bien construidas no comiencen por cualquier punto ni terminen en otro cualquiera, sino que se atengan a las normas dichas[131].

Además, puesto que lo bello, tanto un animal como cualquier cosa compuesta de partes, no sólo debe tener orden en éstas, sino también una magnitud que no puede ser cualquiera; pues la belleza consiste en magnitud y orden[132], por lo cual no puede resultar hermoso un animal demasiado pequeño (ya que la visión se confunde al realizarse en un tiempo casi imperceptible)[133], ni
demasiado grande (pues la visión no se produce entonces simul- 1451a

καὶ τὸ ὅλον ἐκ τῆς θεωρίας, οἷον εἰ μυρίων σταδίων εἴη ζῷον)· ὥστε δεῖ καθάπερ ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζῴων ἔχειν μὲν μέγεθος, τοῦτο δὲ εὐσύνοπτον εἶναι, οὕτω καὶ ἐπὶ τῶν μύθων ἔχειν μὲν μῆκος, τοῦτο δὲ εὐμνημόνευτον εἶναι.

Τοῦ δὲ μήκους ὅρος ⟨ὁ⟩ μὲν πρὸς τοὺς ἀγῶνας καὶ τὴν αἴσθησιν οὐ τῆς τέχνης ἐστίν· εἰ γὰρ ἔδει ἑκατὸν τραγῳδίας ἀγωνίζεσθαι, πρὸς κλεψύδρας ἂν ἠγωνίζοντο, ὥσπερ ποτὲ καὶ ἄλλοτέ φασιν. ὁ δὲ κατ' αὐτὴν τὴν φύσιν τοῦ πράγματος ὅρος, ἀεὶ μὲν ὁ μείζων, μέχρι τοῦ σύνδηλος εἶναι, καλλίων ἐστὶ κατὰ τὸ μέγεθος· ὡς δὲ ἁπλῶς διορίσαντας εἰπεῖν, ἐν ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἱκανὸς ὅρος ἐστὶν τοῦ μεγέθους.

8

Μῦθος δ' ἐστὶν εἷς οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται, ἐὰν περὶ ἕνα ᾖ· πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῷ ἑνὶ συμβαίνει, ἐξ ὧν ἐνίων οὐδέν ἐστιν ἕν· οὕτως δὲ καὶ πράξεις ἑνὸς πολλαί εἰσιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πρᾶξις. διὸ πάντες ἐοίκασιν ἁμαρτάνειν ὅσοι τῶν ποιητῶν Ἡρακληΐδα, Θησηΐδα καὶ

táneamente, sino que la unidad y la totalidad escapan a la percepción del espectador, por ejemplo, si hubiera un animal de diez mil estadios); de suerte que, así como los cuerpos y los animales es preciso que tengan magnitud, pero ésta debe ser fácilmente visible en conjunto, así también las fábulas han de tener extensión, pero que pueda recordarse fácilmente.

En cuanto al límite de la extensión, el que se atiene a los concursos dramáticos y a la capacidad de atención, no es cosa del arte [134]; pues, si hubiera que representar en un concurso cien tragedias, se representarían contra clepsidra, según dicen que ya se hizo alguna vez [135]. Pero el límite apropiado a la naturaleza misma de la acción, siempre el mayor, mientras pueda verse en conjunto, es más hermoso en cuanto a la magnitud [136]; y, para

unum et totum ex spectatione, ut si decem milium stadiorum sit animal). propterea oportet, quemadmodum in corporibus et in animalibus inesse quidem magnitudinem, sed eam quae facile conspici possit, sic et in fabulis inveniri quidem longitudinem, sed eam quae facile retineri memoria possit.

Longitudinis autem terminus ad contentiones et sensum non artis est: si enim termino opus esset causa tragoedias recitandi, ad clepsydras contenderent, quemadmodum quondam et aliis temporibus factum esse affirmant. terminus autem rei secundum ipsam naturam, semper quidem, qui maior est, quatenus simul patet, pulchrior est secundum magnitudinem. verum ut simpliciter re definita dicam, in quanta magnitudine secundum verisimile aut necessarium deinceps nascentibus rebus contingit in prosperam fortunam ex adversa aut ex prospera in adversam mutari, sufficiens terminus est magnitudinis.

8

Fabula autem est una non ut aliqui putant, si circa unum sit: multa enim et infinita genere contingunt, ex quibus nonnullis nihil est unum. sed et actiones unius multae sunt, ex quibus nulla actio est una. quare omnes videntur peccare, quicunque ex poetis

establecer una norma general, la magnitud en que, desarrollándose los acontecimientos en sucesión verosímil o necesaria, se produce la transición desde el infortunio a la dicha o desde la dicha al infortunio, es suficiente límite de la magnitud.

8

Sobre la unidad de la fábula

La fábula tiene unidad, no, como algunos creen, si se refiere a uno solo; pues a uno solo le suceden infinidad de cosas, algunas de las cuales no constituyen ninguna unidad. Y así también hay muchas acciones de uno solo de las que no resulta ninguna acción única [137]. Por eso han errado sin duda todos los poetas

τὰ τοιαῦτα ποιήματα πεποιήκασιν· οἴονται γάρ, ἐπεὶ εἷς ἦν ὁ Ἡρακλῆς, ἕνα καὶ τὸν μῦθον εἶναι προσήκειν.

Ὁ δ' Ὅμηρος, ὥσπερ καὶ τὰ ἄλλα διαφέρει, καὶ τοῦτ' ἔοικεν καλῶς ἰδεῖν, ἤτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν· Ὀδύσσειαν γὰρ ποιῶν οὐκ ἐποίησεν ἅπαντα ὅσα αὐτῷ συνέβη, οἷον πληγῆναι μὲν ἐν τῷ Παρνασσῷ, μανῆναι δὲ προσποιήσασθαι ἐν τῷ ἀγερμῷ, ὧν οὐδὲν θατέρου γενομένου ἀναγκαῖον ἦν ἢ εἰκὸς θάτερον γενέσθαι, ἀλλὰ περὶ μίαν πρᾶξιν οἵαν λέγομεν τὴν Ὀδύσσειαν συνέστησεν, ὁμοίως δὲ καὶ τὴν Ἰλιάδα.

Χρὴ οὖν, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἡ μία μίμησις ἑνός ἐστιν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησίς ἐστι, μιᾶς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν.

9

Φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ

que han compuesto una *Heracleida* o una *Teseida* u otros poemas semejantes; pues creen que, por ser Heracles uno, también resultará una la fábula [138].

Pero Homero, así como es superior en lo demás, también parece haber visto bien esto, ya sea gracias al arte o gracias a la naturaleza [139]. Pues, al componer la *Odisea*, no incluyó todo lo que aconteció a su héroe, por ejemplo haber sido herido en el Parnaso [140] y haber fingido locura cuando se reunía el ejército [141], cosas ambas que, aun habiendo sucedido una, no era necesario o verosímil que sucediera la otra [142]; sino que compuso la *Odisea* en torno a una acción única en el sentido que decimos, y de modo semejante la *Ilíada* [143].

Herculeidem, Theseidem et talia poemata fecerunt: putant enim, quoniam unus erat Hercules, unam etiam fabulam ⟨esse⟩ convenire.

At Homerus, ut et in aliis excellit, sic etiam hoc videtur pulchre vidisse, sive propter artem sive propter naturam. Odysseam enim faciens non descripsit omnia quaecunque ipsi contigerunt, ut eum accepisse vulnus in Parnasso, et simulasse insaniam in coitione exercitus, ex quibus non erat necessarium, altero facto, alterum factum esse; sed circa unam actionem, qualem dicimus esse Odysseam, mansit, similiter et Iliadem.

Oportet igitur, ut in aliis imitatricibus una imitatio unius est, sic et fabulam, quoniam actionis imitatio est, et unius esse et huius totius, et partes constare rerum sic ut transposita aliqua aut ablata diversum reddatur et moveatur totum: quod enim cum adest aut non adest, nihil facit quod appareat, id nec pars quidem est.

9

Manifestum autem est ex iis quae dicta sunt, non esse poetae munus facta dicere, sed qualia fieri debent et quae fieri possunt, secundum verisimile vel necessarium. nam historicus et poeta non

Es preciso, por tanto, que, así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo [144].

9

Diferencia entre la poesía y la historia

Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad [145]. En

1451b ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἧττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων)· ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. ἔστιν δὲ καθόλου μέν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἄττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη· τὸ δὲ καθ' ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν.

Ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμῳδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων, οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑποτιθέασιν, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἰαμβοποιοὶ περὶ τὸν καθ' ἕκαστον ποιοῦσιν.

Ἐπὶ δὲ τῆς τραγῳδίας τῶν γενομένων ὀνομάτων ἀντέχονται. αἴτιον δ' ὅτι πιθανόν ἐστι τὸ δυνατόν· τὰ μὲν οὖν μὴ γενόμενα οὔπω πιστεύομεν εἶναι δυνατά, τὰ δὲ γενόμενα φανερὸν ὅτι δυνατά· οὐ γὰρ ἂν ἐγένετο, εἰ ἦν ἀδύνατα.

Οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς τραγῳδίαις ἐνίαις μὲν ἓν ἢ δύο τῶν γνωρίμων ἐστὶν ὀνομάτων, τὰ δὲ ἄλλα πεποιημένα, ἐν ἐνίαις δὲ οὐθέν, οἷον ἐν τῷ Ἀγάθωνος Ἄνθει· ὁμοίως

1451b efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa [146]); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular. Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes [147]; y particular, qué hizo o qué le sucedió a Alcibíades [148].

eo, quod aut cum metro dicant aut sine metro, inter se differunt: 1451b liceret enim, quae Herodoti sunt, in metris ponere, et nihilo minus esset historia quaedam cum metro quam sine metris. sed in hoc est differentia, quod unus quidem facta dicit, alter vero qualia fieri debent. quamobrem et res magis philosophica et melior poesis est quam historia: nam poesis magis universalia, historia magis singularia dicit. est autem universale, cum exponitur quemadmodum tali talia contingat dicere aut facere secundum verisimile aut necessarium; id quod spectat poesis, nomina imponens. singulare vero, quid Alcibiades fecerit aut passus sit.

Ac in comoedia quidem iam hoc manifestum factum est: nam cum constituerint fabulam per verisimilia, sic quaelibet nomina imponunt, et non ut iambici circa aliquem singularem faciunt.

In tragoedia autem factis nominibus haerent. causa vero est, quod persuasibile est possibile; ac non facta quidem non credimus esse possibilia, facta vero manifestum est possibilia esse: non enim facta essent, si impossibilia essent.

Nec tamen non in aliquibus tragoediis unum aut duo sunt ex notis nominibus, alia vero ficta, in quibusdam autem nullum, ut in Agathonis Flore:

Pues bien, en cuanto a la comedia, esto resulta claro; en efecto, después de componer la fábula verosímilmente, asignan a cada personaje un nombre cualquiera, y no componen sus obras, como los poetas yámbicos, en torno a individuos particulares.

Pero en la tragedia se atienen a nombres que han existido [149]; y esto se debe a que lo posible es convincente; en efecto, lo que no ha sucedido, no creemos sin más que sea posible; pero lo sucedido, está claro que es posible, pues no habría sucedido si fuera imposible.

Sin embargo, también hay tragedias en que son uno o dos los nombres conocidos, y los demás, ficticios; y en algunas ninguno, por ejemplo, en la *Flor* de Agatón, pues aquí tanto los

γὰρ ἐν τούτῳ τά τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποίηται, καὶ οὐδὲν ἧττον εὐφραίνει.

Ὥστ' οὐ πάντως εἶναι ζητητέον τῶν παραδεδομένων μύθων, περὶ οὓς αἱ τραγῳδίαι εἰσίν, ἀντέχεσθαι. καὶ γὰρ γελοῖον τοῦτο ζητεῖν, ἐπεὶ καὶ τὰ γνώριμα ὀλίγοις γνώριμά ἐστιν, ἀλλ' ὅμως εὐφραίνει πάντας.

Δῆλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητὴς κατὰ τὴν μίμησίν ἐστιν, μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις. κἂν ἄρα συμβῇ γενόμενα ποιεῖν, οὐθὲν ἧττον ποιητής ἐστι· τῶν γὰρ γενομένων ἔνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι καὶ δυνατὰ γενέσθαι, καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητής ἐστιν.

Τῶν δὲ ἁπλῶν μύθων καὶ πράξεων αἱ ἐπεισοδιώδεις εἰσὶν χείρισται· λέγω δ' ἐπεισοδιώδη μῦθον ἐν ᾧ τὰ ἐπεισόδια μετ' ἄλληλα οὔτ' εἰκὸς οὔτ' ἀνάγκη εἶναι. τοιαῦται δὲ ποιοῦνται ὑπὸ μὲν τῶν φαύλων ποιητῶν δι' αὐτούς, ὑπὸ δὲ τῶν ἀγαθῶν διὰ τοὺς ὑποκριτάς· ἀγωνίσματα γὰρ ποιοῦντες, καὶ παρὰ τὴν δύναμιν παρατείνοντες τὸν μῦθον, πολ-
1452a λάκις διαστρέφειν ἀναγκάζονται τὸ ἐφεξῆς.

Ἐπεὶ δὲ οὐ μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἡ μίμησις ἀλλὰ καὶ φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν, ταῦτα δὲ γίνεται καὶ μάλιστα καὶ μᾶλλον ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν δι' ἄλληλα· τὸ γὰρ θαυ-

hechos como los nombres son ficticios, y no por eso agrada menos [150].

De suerte que no se ha de buscar a toda costa atenerse a las fábulas tradicionales sobre las que versan las tragedias. Sería, en efecto, ridículo pretender esto, ya que también los hechos conocidos son conocidos de pocos, y sin embargo deleitan a todos [151].

De esto resulta claro que el poeta debe ser artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones [152]. Y si en algún caso trata cosas sucedidas, no es menos poeta; pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el poeta [153].

similiter enim in hoc et res et nomina ficta sunt, et nihilo minus delectat.

Quare non omnino quaerendum est ut traditis fabulis, in quibus tragoediae versantur, haereamus: nam est ridiculum hoc quaerere, quoniam et nota paucis nota sunt, et tamen delectant omnes.

Manifestum igitur ex his poetam esse oportere magis fabularum effectorem quam metrorum, quatenus poeta secundum imitationem est, imitatur autem actiones. quamvis igitur contigerit facta pangere, nihilo minus poeta est. factorum enim nonnulla nihil prohibet talia esse qualia verisimile est fieri et possibilia esse, secundum quod ille ipsorum poeta est.

Simplicium autem fabularum et actionum episodicae sunt pessimae. dico episodicam fabulam, in qua episodia altera post altera esse neque verisimile neque necesse est. ac tales efficiuntur a malis quidem poetis propter ipsos, a bonis vero propter histriones: certamina enim facientes, et supra facultatem fabulam extendentes, distorquere saepenumero coguntur quod ex ordine est. 1452a

Quoniam autem non solum est perfectae actionis imitatio sed etiam terribilium et miserabilium, atque haec fiunt maxime talia, et magis, cum fiant praeter opinionem inter se; nam admirabile

De las fábulas o acciones simples [154], las episódicas son las peores. Llamo episódica a la fábula en que la sucesión de los episodios no es ni verosímil ni necesaria [155]. Hacen esta clase de fábulas los malos poetas espontáneamente, y los buenos, a causa de los actores; pues, al componer obras de certamen y alargar excesivamente la fábula, se ven forzados muchas veces a torcer el orden de los hechos [156]. 1452a

Y, puesto que la imitación tiene por objeto no sólo una acción completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión, y éstas se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado unas a causa de otras [157]; pues

μαστὸν οὕτως ἕξει μᾶλλον ἢ εἰ ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου καὶ τῆς τύχης, ἐπεὶ καὶ τῶν ἀπὸ τύχης ταῦτα θαυμασιώτατα δοκεῖ ὅσα ὥσπερ ἐπίτηδες φαίνεται γεγονέναι, οἷον ὡς ὁ ἀνδριὰς ὁ τοῦ Μίτυος ἐν Ἄργει ἀπέκτεινεν τὸν αἴτιον τοῦ θανάτου τῷ Μίτυι, θεωροῦντι ἐμπεσών· ἔοικε γὰρ τὰ τοιαῦτα οὐκ εἰκῇ γενέσθαι· ὥστε ἀνάγκη τοὺς τοιούτους εἶναι καλλίους μύθους.

10

Εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἁπλοῖ οἱ δὲ πεπλεγμένοι· καὶ γὰρ αἱ πράξεις ὧν μιμήσεις οἱ μῦθοί εἰσιν, ὑπάρχουσιν εὐθὺς οὖσαι τοιαῦται. λέγω δὲ ἁπλῆν μὲν πρᾶξιν, ἧς γινομένης, ὥσπερ ὥρισται, συνεχοῦς καὶ μιᾶς, ἄνευ περιπετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ ἡ μετάβασις γίνεται, πεπλεγμένην δὲ ἐξ ἧς μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἡ μετάβασίς ἐστιν.

Ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνειν ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἰκὸς γίγνεσθαι ταῦτα· διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίγνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε.

11

Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή, καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δέ, ὥσπερ

así tendrán más carácter maravilloso que si procediesen de azar o fortuna, ya que también lo fortuito nos maravilla más cuando parece hecho de intento, por ejemplo cuando la estatua de Mitis, en Argos, mató al culpable de la muerte de Mitis, cayendo sobre él mientras asistía a un espectáculo [158]; pues tales cosas no parecen suceder al azar; de suerte que tales fábulas necesariamente son más hermosas [159].

10

Fábulas simples y fábulas complejas

De las fábulas, unas son simples y otras complejas; y es que también las acciones, a las cuales imitan las fábulas, son de suyo tales. Llamo simple a la acción [160] en cuyo desarrollo, continuo

sic habebunt magis quam si a casu et fortuna, quoniam et eorum qûae a fortuna sunt, haec maxime admirabilia videntur quaecunque tanquam ex industria apparent facta fuisse, sicuti statua Mityi Argis interfecit eum qui fuit causa interitus Mityi, cum in eius caput incidisset, dum ipse spectaret: videntur enim talia non temere facta esse; idcirco necesse est tales fabulas pulchriores esse.

10

Ac fabularum aliae simplices sunt aliae implexae. etenim actiones quarum imitationes fabulae sunt, ne aliud quaeramus, sunt tales. appello simplicem actionem, qua facta, ut definitum est, continua et una, transitus fit sine peripetia vel agnitione. implexa est, ex qua cum agnitione aut peripetia aut ambabus transitus fit.

Haec autem oportet fieri ex ipsa constitutione fabulae, ut ex anteactis aut ex necessitate aut secundum verisimile haec fieri contingat. differt enim multum utrum haec propter haec an post haec fiant.

11

Est vero peripetia in contrarium eorum quae aguntur mutatio, ut dictum est; atque hoc, ut dicimus, secundum verisimile aut

y uno, tal como se ha definido [161], se produce el cambio de fortuna sin peripecia ni agnición [162]; y compleja, a aquella en que el cambio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia o de ambas.

Pero éstas deben nacer de la estructura misma de la fábula, de suerte que resulten de los hechos anteriores o por necesidad o verosímilmente. Es muy distinto, en efecto, que unas cosas sucedan a causa de otras o que sucedan después de ellas [163].

11

Sobre la peripecia, la agnición y el lance patético

Peripecia es el cambio de la acción en sentido contrario, según se ha indicado [164]. Y esto, como decimos, verosímil o necesaria-

λέγομεν, κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον, οἷον ἐν τῷ Οἰδίποδι ἐλθὼν ὡς εὐφρανῶν τὸν Οἰδίπουν καὶ ἀπαλλάξων τοῦ πρὸς τὴν μητέρα φόβου, δηλώσας ὃς ἦν, τοὐναντίον ἐποίησεν· καὶ ἐν τῷ Λυγκεῖ ὁ μὲν ἀγόμενος ὡς ἀποθανούμενος, ὁ δὲ Δαναὸς ἀκολουθῶν ὡς ἀποκτενῶν, τὸν μὲν συνέβη ἐκ τῶν πεπραγμένων ἀποθανεῖν, τὸν δὲ σωθῆναι.

Ἀναγνώρισις δέ, ὥσπερ καὶ τοὔνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὡρισμένων· καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα περιπέτεια γένηται, οἷον ἔχει ἡ ἐν τῷ Οἰδίποδι.

Εἰσὶν μὲν οὖν καὶ ἄλλαι ἀναγνωρίσεις· καὶ γὰρ πρὸς ἄψυχα καὶ τὰ τυχόντα ἔστιν ὅτε, ὥσπερ εἴρηται, συμβαίνει· καὶ εἰ πέπραγέ τις ἢ μὴ πέπραγεν ἔστιν ἀναγνωρίσαι.

Ἀλλ' ἡ μάλιστα τοῦ μύθου καὶ ἡ μάλιστα τῆς πράξεως ἡ εἰρημένη ἐστίν· ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια ἢ ἔλεον
1452b ἕξει ἢ φόβον, οἵων πράξεων ἡ τραγῳδία μίμησις ὑπόκειται· ἔτι δὲ καὶ τὸ ἀτυχεῖν καὶ τὸ εὐτυχεῖν ἐπὶ τῶν τοιούτων συμβήσεται.

Ἐπεὶ δὴ ἡ ἀναγνώρισις τινῶν ἐστιν ἀναγνώρισις, αἱ μὲν θατέρου πρὸς τὸν ἕτερον μόνον, ὅταν ᾖ δῆλος ἅτερος τίς ἐστιν, ὁτὲ δὲ ἀμφοτέρους δεῖ ἀναγνωρίσαι, οἷον ἡ μὲν Ἰφιγένεια τῷ Ὀρέστῃ ἀνεγνωρίσθη ἐκ τῆς πέμψεως

mente; así, en el *Edipo*, el que ha llegado con intención de alegrar a Edipo y librarle del temor relativo a su madre, al descubrir quién era, hizo lo contrario [165]; y en el *Linceo*, éste es conducido a la muerte, y le acompaña Dánao para matarlo [166]; pero de los acontecimientos resulta que muere Dánao y aquél se salva.

La agnición es, como ya el nombre indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio [167], de los destinados a la dicha o al infortunio [168]. Y la agnición más perfecta es la acompañada de peripecia, como la del *Edipo* [169]. Ahora bien, hay todavía otras agniciones; pues también con relación

necessarium. ut in Oedipode, cum venisset nuntius tanquam laetitiam allaturus Oedipodi eumque metu liberaturus adversus matrem, ut aperuit quisnam esset, contrarium fecit. et in Lynceo, cum ipse quidem duceretur ut moriturus, Danaus vero persequeretur ut interfecturus, hunc quidem contigit ex rebus gestis mori, illum vero servari.

Agnitio autem est, ut etiam nomen significat, ex ignoratione in cognitionem mutatio, aut ad amicitiam aut inimicitiam eorum qui ad prosperam fortunam vel adversam definiti sunt. ac pulcherrima agnitio est cum simul peripetiae fiunt, ut se habet in Oedipode.

Ac sunt quidem etiam aliae cognitiones. etenim ad inanimata pertinet agnitio, et ad quaecunque, ut dictum est, a fortuna aliquando esse contingit. et si fecit aliquis aut non fecit, licet agnoscere.

Sed quae maxime pertinet ad fabulam et quae maxime ad actionem, est ea quae dicta est: talis enim
agnitio et peripetia aut misericordiam habebit aut metum; qua- 1452b
lium actionum tragoedia imitatio supponitur. praeterea vero et adversa fortuna uti et prospera in talibus continget.

Iam quoniam agnitio quorundam est agnitio, aliae quidem sunt alterius ad alterum solum, cum fuerit manifestus alter quis sit; aliquando vero ambos oportet agnoscere, ut Iphigenia ab Oreste agnita est

a objetos inanimados y sucesos casuales ocurre a veces como se ha dicho, y puede ser objeto de agnición saber si uno ha actuado o no.

Pero la más propia de la fábula y la más conveniente a la acción es la indicada. Pues tal agnición y peripecia suscitarán
compasión y temor, y de esta clase de acciones es imitación la 1452b
tragedia, según la definición [170]. Además, también el infortunio y la dicha dependerán de tales acciones.

Ahora bien, puesto que la agnición es agnición de algunos, las hay sólo de uno con relación al otro, cuando se descubre quién es uno de los dos; pero otras veces es preciso que se reconozcan mutuamente; por ejemplo, Ifigenia fue reconocida por

τῆς ἐπιστολῆς, ἐκείνῳ δὲ πρὸς τὴν Ἰφιγένειαν ἄλλης ἔδει ἀναγνωρίσεως.

Δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη ταῦτ' ἐστί, περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις· τρίτον δὲ πάθος. τούτων δὲ περιπέτεια μὲν καὶ ἀναγνώρισις εἴρηται, πάθος δέ ἐστι πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἵ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα.

12

Μέρη δὲ τραγῳδίας οἷς μὲν ὡς εἴδεσι δεῖ χρῆσθαι πρότερον εἴπομεν, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα τάδε ἐστίν· πρόλογος, ἐπεισόδιον, ἔξοδος, χορικόν, καὶ τούτου τὸ μὲν πάροδος τὸ δὲ στάσιμον. κοινὰ μὲν ἁπάντων ταῦτα, ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κομμοί.

Ἔστιν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου, ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν, ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος· χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ, στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ

Orestes a causa del envío de la carta, pero él necesitaba otra agnición por parte de Ifigenia [171].

Tenemos, pues, aquí dos partes de la fábula: peripecia y agnición. La tercera es el lance patético. De éstas, la peripecia y la agnición quedan explicadas; el lance patético es una acción destructora o dolorosa, por ejemplo las muertes en escena [172], los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes [173].

12

Partes cuantitativas de la tragedia

Hemos dicho anteriormente qué partes de la tragedia es preciso usar como elementos esenciales [174]; pero desde el punto de

ex missione epistolae, illi autem erga Iphigeniam alia opus fuit agnitione.

Ac duae quidem fabulae partes circa haec sunt, peripetia et agnitio. tertia vero est passio. atque ex his peripetia et agnitio expositae sunt. passio vero est actio habens vim interimendi aut graves dolores afferendi, ut quae in aperto sunt mortes et eiulationes et vulnerationes, et quaecunque talia.

12

Iam partes tragoediae, quibus ut formis oportet uti, prius diximus. at secundum quantitatem, et in quas ipsa dividitur separatas, hae sunt, prologus, episodium, exodus, choricum, et huius quidem una pars parodus altera vero stasimum. atque hae quidem communes omnium, propriae vero illae a scena et commi.

Ac prologus est pars integra tragoediae ante chori parodum, episodium pars integra tragoediae interiecta inter integros choricos cantus, exodus pars integra tragoediae, post quam non est chori cantus. chorici autem parodus prima dictio integri chori, stasi-

vista cuantitativo y en las que se divide por separado, son las siguientes: prólogo, episodio, éxodo y parte coral, y ésta se subdivide en párodo y estásimo. Estas partes son comunes a todas las tragedias; son peculiares de algunas los cantos desde la escena [175] y los comos.

El prólogo es una parte completa de la tragedia que precede al párodo [176] del coro; el episodio, una parte completa de la tragedia entre cantos corales completos, y el éxodo, una parte completa de la tragedia después de la cual no hay canto del coro. De la parte coral, el párodo es la primera manifestación de todo

ἀναπαίστου καὶ τροχαίου, κομμὸς δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς.

Μέρη δὲ τραγῳδίας οἷς μὲν δεῖ χρῆσθαι πρότερον εἴπαμεν, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα ταῦτ' ἐστίν.

13

Ὧν δὲ δεῖ στοχάζεσθαι καὶ ἃ δεῖ εὐλαβεῖσθαι συνιστάντας τοὺς μύθους, καὶ πόθεν ἔσται τὸ τῆς τραγῳδίας ἔργον, ἐφεξῆς ἂν εἴη λεκτέον τοῖς νῦν εἰρημένοις.

Ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγῳδίας μὴ ἁπλῆν ἀλλὰ πεπλεγμένην καὶ ταύτην φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι μιμητικήν (τοῦτο γὰρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμήσεώς ἐστιν), πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι οὔτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, οὐ γὰρ φοβερὸν οὐδὲ ἐλεεινὸν τοῦτο ἀλλὰ μιαρόν ἐστιν· οὔτε τοὺς μοχθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν, ἀτραγῳδότατον γὰρ τοῦτ' ἐστὶ πάντων, οὐδὲν γὰρ ἔχει ὧν δεῖ, οὔτε γὰρ φιλάνθρωπον
1453a οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερόν ἐστιν· οὐδ' αὖ τὸν σφόδρα πονηρὸν ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν· τὸ μὲν γὰρ φιλάνθρωπον ἔχοι ἂν ἡ τοιαύτη σύστασις, ἀλλ' οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον, ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιόν ἐστιν δυστυχοῦντα, ὁ δὲ

mum vero cantus chori sine anapaesto et trochaeo. at commus lamentatio communis chori et a scena.

Ac partes quidem tragoediae, quibus oportet uti, prius dictae: at secundum quantitatem, et in quas ipsa dividitur separatas, hae sunt.

13

Quae vero oportet spectare et quae oportet cavere constituentes fabulas, et unde erit tragoediae opus, sequitur ut dicamus post illa quae adhuc dicta sunt.

Quoniam igitur constitutionem pulcherrimae tragoediae oportet esse non simplicem sed nexam, eamque terribilium et miserabilium imitationem (hoc enim proprium huiusmodi est imitationis), primum quidem manifestum est neque aequos viros mutatos apparere oportere ex prospera fortuna in adversam, id enim non est terribile nec miserabile, sed sceleratum; neque improbos ex infortunio in prosperam fortunam, id enim maxime omnium a tragoedia alienum est, quia nihil habet eorum quae oportet: neque enim gratum hominibus
neque miserabile neque terribile est; neque rursus valde malum 1453a
ex prospera fortuna in adversam cadere: quod enim gratum est hominibus, id quidem habet talis constitutio, sed neque misericordiam habet neque timorem: illa enim est circa eum qui in-

el coro; el estásimo, un canto del coro sin anapesto ni troqueo, y el como, una lamentación común al coro y a la escena[177].

Hemos dicho anteriormente qué partes de la tragedia es preciso usar como elementos esenciales; pero desde el punto de vista cuantitativo y en las que se divide por separado, son las que acabamos de enunciar.

13

Qué se debe buscar y qué evitar al construir la fábula

A qué se debe tender y qué es preciso evitar al construir las fábulas, y por qué medios se alcanzará el efecto propio de la tragedia, conviene exponerlo a continuación de lo que ahora se ha dicho.

Pues bien, puesto que la composición de la tragedia más perfecta no debe ser simple, sino compleja[178], y al mismo tiempo imitadora de acontecimientos que inspiren temor y compasión (pues esto es propio de una imitación de tal naturaleza), en primer lugar es evidente que ni los hombres virtuosos deben aparecer pasando de la dicha al infortunio, pues esto no inspira temor ni compasión, sino repugnancia[179]; ni los malvados, del infortunio a la dicha, pues esto es lo menos trágico que puede darse, ya que carece de todo lo indispensable, pues no inspira
simpatía[180], ni compasión ni temor; ni tampoco debe el suma- 1453a
mente malo caer de la dicha en la desdicha, pues tal estructuración puede inspirar simpatía, pero no compasión ni temor, ya que aquélla se refiere al que no merece su desdicha, y éste, al

περὶ τὸν ὅμοιον, ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ὥστε οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερὸν ἔσται τὸ συμβαῖνον.

Ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνῃ μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχίᾳ, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες.

Ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἁπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινές φασι, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τοὐναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν μεγάλην, ἢ οἵου εἴρηται ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος.

Σημεῖον δὲ καὶ τὸ γιγνόμενον· πρῶτον μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηρίθμουν, νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλισται τραγῳδίαι συντίθενται, οἷον περὶ Ἀλκμέωνα καὶ Οἰδίπουν καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον, καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι.

Ἡ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγῳδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστι.

Διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἁμαρτάνουσιν ὅτι τοῦτο δρᾷ ἐν ταῖς τραγῳδίαις καὶ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν

que nos es semejante; la compasión, al inocente, y el temor, al semejante; de suerte que tal acontecimiento no inspirará ni compasión ni temor.

Queda, pues, el personaje intermedio entre los mencionados. Y se halla en tal caso el que ni sobresale por su virtud y justicia ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad [181], sino por algún yerro [182], siendo de los que gozaban de gran prestigio y felicidad, como Edipo y Tiestes [183] y los varones ilustres de tales estirpes [184].

Necesariamente, pues, una buena fábula será simple antes que doble [185], como algunos sostienen, y no ha de pasar de la desdicha

digne adversa fortuna utatur, hic vero circa similem, quare neque miserabile neque terribile apparet quod contingit.

Reliquus igitur est inter hos interiectus. est autem talis, qui neque virtute praestat et iustitia, neque propter vitium et pravitatem mutatur in adversam fortunam, sed propter errorem aliquem, eorum qui sunt in magna existimatione et fortunae prosperitate, cuiusmodi Oedipus et Thyestes, et qui ex talibus familiis illustres viri sunt.

Necesse enim est egregie se habentem fabulam esse magis simplicem quam duplicem, ut quidam dicunt; et mutari non in prosperam fortunam ex adversa, sed contra ex prospera in adversam, non propter improbitatem sed propter errorem magnum, aut talis personae qualis dictum est, aut melioris magis quam peioris.

Signum autem est etiam id quod observatur: nam antea quidem poetae quaslibet fabulas enumerabant, nunc vero circa paucas domos pulcherrimae componuntur tragoediae, ut circa Alcmaeonem et Oedipum et Orestem et Meleagrum et Thyestem et Telephum, et quibuscumque aliis contingit aut atrocia pati aut facere.

Ac secundum artem quidem pulcherrima est tragoedia ex hac constitutione.

Quare et errant qui accusant Euripidem in eadem re, quod hoc faciat in tragoediis, et multae ipsius in

a la dicha, sino, al contrario, de la dicha a la desdicha; no por maldad, sino por un gran yerro, o de un hombre cual se ha dicho, o de uno mejor antes que peor.

Y así lo confirma la experiencia. Al principio, en efecto, los poetas versificaban cualquier fábula; pero ahora las mejores tragedias se componen en torno a pocas familias, por ejemplo, en torno a Alcmeón, Edipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo [186] y los demás a quienes aconteció sufrir o hacer cosas terribles.

Así, pues, la tragedia técnicamente más perfecta tiene la estructura dicha.

Por eso también cometen este mismo error los que censuran a Eurípides por proceder así en sus tragedias [187], muchas de las

τελευτῶσιν. τοῦτο γάρ ἐστιν, ὥσπερ εἴρηται, ὀρθόν· σημεῖον δὲ μέγιστον· ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγικώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται, ἂν κατορθωθῶσιν, καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.

Δευτέρα δ' ἡ πρώτη λεγομένη ὑπό τινων ἐστιν σύστασις, ἡ διπλῆν τε τὴν σύστασιν ἔχουσα, καθάπερ ἡ 'Οδύσσεια, καὶ τελευτῶσα ἐξ ἐναντίας τοῖς βελτίοσι καὶ χείροσιν. δοκεῖ δὲ εἶναι πρώτη διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν· ἀκολουθοῦσι γὰρ οἱ ποιηταὶ κατ' εὐχὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς. ἔστιν δὲ οὐχ αὕτη ἀπὸ τραγῳδίας ἡδονή, ἀλλὰ μᾶλλον τῆς κωμῳδίας οἰκεία· ἐκεῖ γὰρ κἂν οἱ ἔχθιστοι ὦσιν ἐν τῷ μύθῳ, οἷον 'Ορέστης καὶ Αἴγισθος, φίλοι γενόμενοι ἐπὶ τελευτῆς ἐξέρχονται, καὶ ἀποθνήσκει οὐδεὶς ὑπ' οὐδενός.

14

1453b Ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίγνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ

cuales acaban en infortunio. Pues esto, según hemos dicho, es correcto. Y lo prueba insuperablemente el hecho de que, en la escena y en los concursos, tales obras son consideradas como las más trágicas, si se representan debidamente, y Eurípides, aunque no administra bien los demás recursos, se muestra, no obstante, el más trágico de los poetas.

Viene en segundo lugar la estructuración que algunos consideran primera, la cual tiene estructura doble, como la *Odisea* [188], y termina de modo contrario para los buenos y para los malos. Y parece ser la primera por la flojedad del público; pues los poetas, al componer, se pliegan al deseo de los espectadores [189]. Pero éste no es el placer que debe esperarse de la tragedia, sino

adversam fortunam terminent. id enim rectum est, ut diximus. ac signum maximum est, quod in scenis et certaminibus tales maxime apparent tragicae, si recte dirigantur; et Euripides quamvis alia non bene disponat, hac tamen in parte inter poetas maxime apparet tragicus.

Iam vero secunda constitutio est, quae a quibusdam prima dicta est, eius fabulae quae duplicem habet constitutionem, ut Odyssea, et desinit ex contrarietate melioribus et peioribus. videtur autem esse prima propter theatrorum imbecillitatem: nam poetae eam consequuntur morem gerentes spectatoribus. atque haec ea non est quae a tragoedia proficiscitur voluptas, sed magis comoediae propria: in ea enim fabula si inimicissimi sint, ut Orestes et Aegisthus, amici tandem facti exeunt et nullus per alterum moritur.

14

Ac licet quidem terribile et miserabile ex apparatu fieri, licet 1453b
vero etiam ex ipsa constitutione; id quod prius est et poetae melioris. oportet enim etiam sine visu fabulam sic constitutam esse, ut audiens res quae fiunt, et horreat et misereatur ex iis quae contingunt. in quas perturbationes cadet ille qui Oedipodis

que más bien es propio de la comedia; aquí, en efecto, hasta los más enemigos según la fábula, como Orestes y Egisto, al fin se tornan amigos y se van sin que ninguno muera a manos del otro.

14

La compasión y el temor deben nacer de la estructura de la fábula

Pues bien, el temor y la compasión pueden nacer del espec- 1453b
táculo [190], pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece; que es lo que le sucedería a quien oyese la fábula

Οἰδίπου μῦθον. τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν.

Οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερὸν διὰ τῆς ὄψεως ἀλλὰ τὸ τερατῶδες μόνον παρασκευάζοντες, οὐδὲν τραγῳδίᾳ κοινωνοῦσιν· οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγῳδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητήν, φανερὸν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποιητέον.

Ποῖα οὖν δεινὰ ἢ ποῖα οἰκτρὰ φαίνεται τῶν συμπιπτόντων, λάβωμεν.

Ἀνάγκη δὴ ἢ φίλων εἶναι πρὸς ἀλλήλους τὰς τοιαύτας πράξεις ἢ ἐχθρῶν ἢ μηδετέρων. ἂν μὲν οὖν ἐχθρὸς ἐχθρόν, οὐδὲν ἐλεεινὸν οὔτε ποιῶν οὔτε μέλλων, πλὴν κατ' αὐτὸ τὸ πάθος· οὐδ' ἂν μηδετέρως ἔχοντες· ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ πάθη, οἷον ἢ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ υἱὸν ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνῃ ἢ μέλλῃ ἤ τι ἄλλο τοιοῦτον δρᾷ, ταῦτα ζητητέον.

Τοὺς μὲν οὖν παρειλημμένους μύθους λύειν οὐκ ἔστιν, λέγω δὲ οἷον τὴν Κλυταιμήστραν ἀποθανοῦσαν ὑπὸ τοῦ Ὀρέστου καὶ τὴν Ἐριφύλην ὑπὸ τοῦ Ἀλκμέωνος· αὐτὸν δὲ εὑρίσκειν δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆ-

de Edipo[191]. En cambio, producir esto mediante el espectáculo es menos artístico y exige gastos.

Y los que mediante el espectáculo no producen el temor, sino tan sólo lo portentoso, nada tienen que ver con la tragedia[192]; pues no hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que le es propio[193]. Y, puesto que el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y del temor, es claro que esto hay que introducirlo en los hechos.

Veamos, pues, qué clase de acontecimientos se consideran temibles, y cuáles dignos de compasión.

Necesariamente se darán tales acciones entre amigos, o entre enemigos, o entre quienes no son ni lo uno ni lo otro. Pues bien,

fabulam audiat. efficere autem hoc per apparatum est magis artificii expers, et sumptus requirit.

Atque qui non solum terribile per apparatum sed monstruosum efficiunt, nihil commune habent cum tragoedia: non enim omnem a tragoedia oportet voluptatem quaerere, sed propriam. quoniam vero ex misericordia et metu per imitationem poetam efficere oportet voluptatem, id in rebus efficiendum esse manifestum est.

Qualia igitur atrocia aut qualia miserabilia appareant, ex iis assumamus quae contingunt.

Necesse autem est aut amicorum esse inter se tales actiones, aut inimicorum, aut neutrorum. quodsi inimicus inimicum occiderit, nihil miserabile, neque dum facit neque dum facturus est, monstrat, praeterquam in illa ipsa perturbatione. neque qui se neutro modo habent. quando autem in amicitiis sunt perturbationes, ut si frater fratrem aut filius patrem aut mater filium aut filius matrem occiderit aut occisurus fuerit aut tale aliquid aliud faciat, haec quaerere oportet.

Ac receptas quidem fabulas solvere non licet: dico autem ut Clytaemnestram occisam ab Oreste et Eriphylen ab Alcmaeone. ipsum vero invenire ac

si un enemigo ataca a su enemigo, nada inspira compasión, ni cuando lo hace ni cuando está a punto de hacerlo, a no ser por el lance mismo; tampoco, si no son amigos ni enemigos. Pero cuando el lance se produce entre personas amigas[194], por ejemplo si el hermano mata al hermano, o va a matarlo, o le hace alguna otra cosa semejante, o el hijo al padre, o la madre al hijo, o el hijo a la madre, éstas son las situaciones que deben buscarse[195].

Ahora bien, no es lícito alterar las fábulas tradicionales, por ejemplo que Clitemestra murió a manos de Orestes[196] y Erifila a las de Alcmeón[197], sino que el poeta debe inventar por sí mismo

σθαι καλῶς. τὸ δὲ καλῶς τί λέγομεν, εἴπωμεν σαφέστερον.

Ἔστι μὲν γὰρ οὕτω γίνεσθαι τὴν πρᾶξιν, ὥσπερ οἱ παλαιοὶ ἐποίουν εἰδότας καὶ γιγνώσκοντας, καθάπερ καὶ Εὐριπίδης ἐποίησεν ἀποκτείνουσαν τοὺς παῖδας τὴν Μήδειαν· ἔστιν δὲ πρᾶξαι μέν, ἀγνοοῦντας δὲ πρᾶξαι τὸ δεινόν, εἶθ' ὕστερον ἀναγνωρίσαι τὴν φιλίαν, ὥσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους· τοῦτο μὲν οὖν ἔξω τοῦ δράματος, ἐν δ' αὐτῇ τῇ τραγῳδίᾳ οἷον ὁ Ἀλκμέων ὁ Ἀστυδάμαντος ἢ ὁ Τηλέγονος ὁ ἐν τῷ τραυματίᾳ Ὀδυσσεῖ.

Ἔτι δὲ τρίτον παρὰ ταῦτα, τὸν μέλλοντα ποιεῖν τι τῶν ἀνηκέστων δι' ἄγνοιαν, ἀναγνωρίσαι πρὶν ποιῆσαι. καὶ παρὰ ταῦτα οὐκ ἔστιν ἄλλως· ἢ γὰρ πρᾶξαι ἀνάγκη ἢ μή, καὶ εἰδότας ἢ μὴ εἰδότας.

Τούτων δὲ τὸ μὲν γινώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ πρᾶξαι χείριστον· τό τε γὰρ μιαρὸν ἔχει, καὶ οὐ τραγικόν· ἀπαθὲς γάρ. διόπερ οὐδεὶς
1454a ποιεῖ ὁμοίως, εἰ μὴ ὀλιγάκις, οἷον ἐν Ἀντιγόνῃ τὸν Κρέοντα ὁ Αἵμων. τὸ δὲ πρᾶξαι δεύτερον. βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν πρᾶξαι, πράξαντα δὲ ἀναγνωρίσαι· τό τε γὰρ μιαρὸν οὐ πρόσεστιν, καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν.

Κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἡ Μερόπη μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὔ, ἀλλ' ἀν-

y hacer buen uso de las recibidas [198]. Pero aclaremos a qué llamamos buen uso.

Es posible, en efecto, que la acción se desarrolle, como en los poetas antiguos, con pleno conocimiento de los personajes, como todavía Eurípides presentó a Medea matando a sus hijos. Pero también es posible cometer una atrocidad sin saberlo, y reconocer después el vínculo de amistad, como el Edipo de Sófocles; en este caso, fuera de la obra, pero otras veces en la tragedia misma, como el Alcmeón de Astidamante [199] o el Telémaco del *Odiseo herido* [200].

Y todavía puede haber una tercera posibilidad [201]: que, estando a punto de hacer por ignorancia algo irreparable, se produzca la agnición antes de hacerlo [202]. Fuera de éstas, no hay otra; pues

traditis recte uti oportet. idque quod dicimus se recte habere, apertius exponamus.

Licet enim sic actionem fieri ut antiqui faciebant, ut eam praestarent scientes et cognoscentes, quemadmodum occidentem filium Medeam Euripides fecit. ac licet agere ita ut ignorantes rem agant atrocem, postea vero amicitiam agnoscant, ut Sophoclis Oedipus. atque hoc quidem extra actionem. in ipsa vero tragoedia, ut Alcmaeon Astydamantis vel Telegonus in vulnerato Ulysse.

Praeterea tertium est, cum quis aliquid saevi propter ignorantiam facturus erat et priusquam faceret agnovit. et praeter haec aliter non licet: aut enim facere necesse est aut non, et scientes aut non scientes.

Horum autem pessimum est, cum quis facturus fuit et non fecit: sceleratum enim habet et non tragicum, nam sine affectu est. quare nemo facit similiter nisi raro, ut in Antigona Creontem Haemon: nam fecisse secun- 1454a
dum est. ac melius est ignorantem quidem fecisse, cum autem fecerit, agnovisse: sceleratum enim non adest, et agnitio stuporem gignit.

Optimum vero est postremum. dico autem ut in Cresphonte Merope interfectura quidem filium erat, sed cum

necesariamente se actuará o no se actuará, y a sabiendas o sin saber lo que se hace.

Y, de estas situaciones, la de estar a punto de ejecutar la acción a sabiendas y no ejecutarla es la peor; pues, siendo repulsiva, no es trágica, ya que le falta lo patético. Por eso ningún poeta presenta una situación semejante, a no ser rara vez; por 1454a
ejemplo, en la *Antígona*, la de Hemón frente a Creonte [203]. Ejecutar la acción ocupa el segundo puesto [204]. Mejor aún es que el personaje la ejecute sin conocer al otro y, después de ejecutarla, le reconozca; pues así no se da lo repulsivo, y la agnición es aterradora [205].

Pero la situación mejor es la última; así, por ejemplo, en el *Cresfontes*, Mérope está a punto de matar a su hijo, pero no lo

εγνώρισε, καὶ ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἡ ἀδελφὴ τὸν ἀδελφόν, καὶ ἐν τῇ Ἕλλῃ ὁ υἱὸς τὴν μητέρα ἐκδιδόναι μέλλων ἀνεγνώρισεν.

Διὰ γὰρ τοῦτο, ὅπερ πάλαι εἴρηται, οὐ περὶ πολλὰ γένη αἱ τραγῳδίαι εἰσίν. ζητοῦντες γὰρ οὐκ ἀπὸ τέχνης ἀλλ' ἀπὸ τύχης εὗρον τὸ τοιοῦτον παρασκευάζειν ἐν τοῖς μύθοις· ἀναγκάζονται οὖν ἐπὶ ταύτας τὰς οἰκίας ἀπαντᾶν ὅσαις τὰ τοιαῦτα συμβέβηκε πάθη.

Περὶ μὲν οὖν τῆς τῶν πραγμάτων συστάσεως, καὶ ποίους τινὰς εἶναι δεῖ τοὺς μύθους, εἴρηται ἱκανῶς.

15

Περὶ δὲ τὰ ἤθη τέτταρά ἐστιν ὧν δεῖ στοχάζεσθαι. ἓν μὲν καὶ πρῶτον, ὅπως χρηστὰ ᾖ. ἕξει δὲ ἦθος μὲν ἐάν, ὥσπερ ἐλέχθη, ποιῇ φανερὸν ὁ λόγος ἢ ἡ πρᾶξις προαίρεσίν τινα ⟨ἥ τις ἄν⟩ ᾖ, χρηστὸν δὲ ἐὰν χρηστήν. ἔστιν δὲ ἐν ἑκάστῳ γένει· καὶ γὰρ γυνή ἐστιν χρηστή, καὶ δοῦλος, καίτοι γε ἴσως τούτων τὸ μὲν χεῖρον, τὸ δὲ ὅλως φαῦλόν ἐστιν.

Δεύτερον δὲ τὸ ἁρμόττοντα· ἔστιν γὰρ ἀνδρεῖον μὲν τὸ ἦθος, ἀλλ' οὐχ ἁρμόττον γυναικὶ τὸ ἢ ἀνδρείαν ἢ δεινὴν εἶναι.

Τρίτον δὲ τὸ ὅμοιον. τοῦτο γὰρ ἕτερον τοῦ χρηστὸν τὸ ἦθος καὶ ἁρμόττον ποιῆσαι ὥσπερ εἴρηται.

mata, sino que lo reconoce[206], y, en la *Ifigenia*, la hermana a su hermano, y en la *Hele*, cuando el hijo se dispone a entregar a su madre, la reconoce[207].

Por eso, como se dijo arriba[208], las tragedias no se refieren a muchos linajes; pues buscando no por arte sino por azar hallaron la manera de producir tales situaciones en las fábulas[209]; y así se ven obligados a recurrir a las familias en que acontecieron tales desgracias.

Sobre la disposición de los hechos y sobre las cualidades que deben tener las fábulas, baste lo dicho.

agnovisset, non interfecit. et in Iphigenia soror fratrem. et in Helle filius matrem dediturus agnovit.

Quapropter, quod pridem dictum est, non circa multas sunt tragoediae familias: quaerentes enim non ab arte sed a fortuna huiusmodi fabulae confectionem invenerunt; itaque ad has domos coguntur occurrere, quibuscunque tales contigerunt perturbationes.

Ac de rerum constitutione, et quales fabulas esse oporteat, satis dictum est.

15

Ceterum de moribus quattuor sunt quae spectare oportet. unum quidem et primum, quomodo boni sint. habebit autem mores, si, ut dictum est, oratio aut actio manifestam efficiat praeelectionem aliquam; malos quidem, si malam, bonos vero, si bonam. est vero hoc in unoquoque genere: etenim mulier est bona et servus, etiamsi fortasse ex his illud quidem peius, hoc omnino malum est.

Secundum est, quando sint convenientes: est enim virorum mos, sed non conveniens mulieri fortem vel terribilem esse.

Tertium quando sint similes: hoc enim aliud est ab eo quod est bonos et convenientes mores facere, ut dictum est.

15

Las cuatro cualidades de los caracteres

En cuanto a los caracteres, hay cuatro cosas a las que se debe aspirar. La primera y principal, que sean buenos[210]. Habrá carácter si, como se dijo[211], las palabras y las acciones manifiestan una decisión, cualquiera que sea; y será bueno, si es buena. Y esto es posible en cada género de personas; pues también puede haber una mujer buena[212], y un esclavo, aunque quizá la mujer es un ser inferior, y el esclavo, del todo vil.

Lo segundo, que sea apropiado; pues es posible que el carácter sea varonil, pero no es apropiado a una mujer ser varonil o temible[213].

Lo tercero es la semejanza; esto, en efecto, no es lo mismo que hacer el carácter bueno y apropiado como se ha dicho[214].

Τέταρτον δὲ τὸ ὁμαλόν. κἂν γὰρ ἀνώμαλός τις ᾖ ὁ τὴν μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτον ἦθος ὑποτιθείς, ὅμως ὁμαλῶς ἀνώμαλον δεῖ εἶναι. ἔστιν δὲ παράδειγμα πονηρίας μὲν ἤθους μὴ ἀναγκαῖον, οἷον ὁ Μενέλαος ὁ ἐν τῷ Ὀρέστῃ, τοῦ δὲ ἀπρεποῦς καὶ μὴ ἁρμόττοντος ὅ τε θρῆνος Ὀδυσσέως ἐν τῇ Σκύλλῃ καὶ ἡ τῆς Μελανίππης ῥῆσις, τοῦ δὲ ἀνωμάλου ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια· οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἡ ἱκετεύουσα τῇ ὑστέρᾳ.

Χρὴ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἤθεσιν, ὥσπερ καὶ ἐν τῇ τῶν πραγμάτων συστάσει, ἀεὶ ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἰκός, ὥστε τὸν τοιοῦτον τὰ τοιαῦτα λέγειν ἢ πράττειν ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός, καὶ τοῦτο μετὰ τοῦτο γίνεσθαι ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός.

Φανερὸν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ
1454b μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς, καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν. ἀλλὰ μηχανῇ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν, ἃ οὐχ οἷόν τε ἄνθρωπον εἰδέναι, ἢ ὅσα ὕστερον, ἃ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας· ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὁρᾶν. ἄλογον δὲ μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασιν, εἰ δὲ μή, ἔξω τῆς τραγῳδίας, οἷον τὸ ἐν τῷ Οἰδίποδι τῷ Σοφοκλέους.

Ἐπεὶ δὲ μίμησίς ἐστιν ἡ τραγῳδία βελτιόνων ἢ ἡμεῖς, δεῖ μιμεῖσθαι τοὺς ἀγαθοὺς εἰκονογράφους· καὶ γὰρ ἐκεῖνοι ἀποδιδόντες τὴν ἰδίαν μορφήν, ὁμοίους

Lo cuarto, la consecuencia; pues, aunque sea inconsecuente la persona imitada y que reviste tal carácter, debe, sin embargo, ser consecuentemente inconsecuente. Un ejemplo de maldad de carácter sin necesidad es el Menelao del *Orestes* [215]; de carácter inconveniente e inapropiado, la lamentación de Odiseo en la *Escila* y el parlamento de Melanipa [216], y de carácter inconsecuente, la Ifigenia en Áulide, pues en nada se parece cuando suplica y cuando la vemos luego [217].

Y también en los caracteres, lo mismo que en la estructuración de los hechos, es preciso buscar siempre lo necesario o lo verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje

Quartum, quomodo aequales: tametsi enim inaequalis quidam sit qui praebet imitationem, et talibus moribus suppositus sit, tamen aequaliter inaequalem oportet esse. est autem exemplum improborum morum non ex necessitate, ut Menelaus in Oreste, eius vero quod non deceat et non conveniat, tum lamentatio Ulyssis in Scylla, tum Menalippae dictio. at inaequalium in Aulide Iphigenia: nullam enim in partem similis est, dum orat, ei quae apparet posterius.

Oportet autem et in moribus, ut etiam in rerum constitutione, semper quaerere vel necessarium vel verisimile; et hoc post hoc fieri vel ex necessitate vel ex verisimilitudine.

Apparet igitur et solutiones fabularum ex ipsa oportere fabula contingere, et non ut in Medea a machina, et in Iliade 1454b
ea quae sunt circa renavigationem. sed machina uti opus est ad ea quae sunt extra actionem, aut quaecunque ante facta sunt, quae fieri non potest ut homo sciat, aut quaecunque postea, quae egent praedictione et nuntiatione: omnia enim videre tribuimus diis. at sine ratione in rebus nihil esse oportet: sin minus, id extra tragoediam sit, ut quae sunt in Oedipode Sophoclis.

Quoniam autem tragoedia est meliorum imitatio, oportet nos imitari bonos formarum fictores. etenim illi cum tribuant pro-

hable u obre de tal modo, y sea necesario o verosímil que después de tal cosa se produzca tal otra.

Es, pues, evidente que también el desenlace de la fábula debe resultar de la fábula misma [218], y no, como en la *Medea*, de una 1454b
máquina [219], o, en la *Ilíada*, lo relativo al retorno de las naves [220]; sino que a la máquina se debe recurrir para lo que sucede fuera del drama, o para lo que sucedió antes de él sin que un hombre pueda saberlo, o para lo que sucederá después, que requiere predicción o anuncio; pues atribuimos a los dioses el verlo todo [221]. Pero no haya nada irracional en los hechos, o, si lo hay, esté fuera de la tragedia, como sucede en el *Edipo* de Sófocles [222].

Y, puesto que la tragedia es imitación de personas mejores que nosotros, se debe imitar a los buenos retratistas; éstos, en efecto, al reproducir la forma de aquellos a quienes retratan,

ποιοῦντες, καλλίους γράφουσιν· οὕτω καὶ τὸν ποιητὴν μιμούμενον καὶ ὀργίλους καὶ ῥᾳθύμους καὶ τἆλλα τὰ τοιαῦτα ἔχοντας ἐπὶ τῶν ἠθῶν, τοιούτους ὄντας, ἐπιεικεῖς ποιεῖν· παράδειγμα σκληρότητος οἷον τὸν Ἀχιλλέα Ἀγάθων καὶ Ὅμηρος. ταῦτα δὴ διατηρεῖν, καὶ πρὸς τούτοις τὰ παρὰ τὰς ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθούσας αἰσθήσεις τῇ ποιητικῇ· καὶ γὰρ κατ' αὐτὰς ἔστιν ἁμαρτάνειν πολλάκις· εἴρηται δὲ περὶ αὐτῶν ἐν τοῖς ἐκδεδομένοις λόγοις ἱκανῶς.

16

Ἀναγνώρισις δὲ τί μέν ἐστιν, εἴρηται πρότερον. εἴδη δὲ ἀναγνωρίσεως, πρώτη μὲν ἡ ἀτεχνοτάτη καὶ ᾗ πλείστῃ χρῶνται δι' ἀπορίαν, ἡ διὰ τῶν σημείων. τούτων δὲ τὰ μὲν σύμφυτα, οἷον «λόγχην ἣν φοροῦσι Γηγενεῖς» ἢ ἀστέρας οἵους ἐν τῷ Θυέστῃ Καρκίνος, τὰ δὲ ἐπίκτητα, καὶ τούτων τὰ μὲν ἐν τῷ σώματι, οἷον οὐλαί, τὰ δὲ ἐκτός, οἷον τὰ περιδέραια καὶ οἷον ἐν τῇ Τυροῖ διὰ τῆς σκάφης.

Ἔστιν δὲ καὶ τούτοις χρῆσθαι ἢ βέλτιον ἢ χεῖρον, οἷον Ὀδυσσεὺς διὰ τῆς οὐλῆς ἄλλως ἀνεγνωρίσθη ὑπὸ τῆς τροφοῦ καὶ ἄλλως ὑπὸ τῶν συβοτῶν· εἰσὶ γὰρ αἱ μὲν πίστεως ἕνεκα ἀτεχνό-

haciéndolos semejantes, los pintan más perfectos. Así también el poeta, al imitar hombres irascibles o indolentes o que tienen en su carácter cualquier otro rasgo semejante, aun siendo tales, debe hacerlos excelentes: un modelo de dureza es Aquiles, cual lo presentaron Agatón y Homero [223]. Obsérvense, pues, estas cosas y, además, las relativas a las sensaciones que forzosamente acompañan al arte del poeta [224]; pues también aquí se puede errar muchas veces. Pero de esto hemos dicho bastante en los escritos publicados [225].

priam formam, faciendo similes pulchriores fingunt. sic etiam oportet poetam imitantem et iracundos et socordes et alia talia habentes in moribus, cum tales sint, probitatis facere exemplum ac duritiae, ut Achillem bonum etiam Homerus. iam vero haec oportet servare, et ad haec ea quae sub sensum cadunt consequentia poeticae, praeter illa quae sunt ex necessitate: etenim secundum ipsa saepenumero contingit peccare. dictum autem est satis de ipsis in editis libris.

16

Ac agnitio quid sit, dictum est prius. species autem agnitionis, prima est quae maxime expers est artis et qua plurimi utuntur propter penuriam, quae per signa fit; eaque partim innata, ut lanceam quam Terrigenae ferunt, aut stellas, quales in Thyeste dicit Carcinus; partim adventicia, aut in corpore, ut cicatrices, aut extra, ut monilia, et ut in Tyrone per scapham.

Ac licet his uti vel melius vel peius, ut Ulysses per cicatricem aliter agnitus est a nutrice, aliter a subulcis. et sunt quidem, quae fidei causa

16

Varias especies de agnición

Qué es la agnición, quedó dicho antes [226]. En cuanto a las especies de agnición, en primer lugar está la menos artística y la más usada por incompetencia, y es la que se produce por señales. Y, de éstas, unas son congénitas, como «la lanza que llevan los Terrígenas» [227], o estrellas como las que describe Cárcino en su *Tiestes* [228]; otras, adquiridas, y, de éstas, unas impresas en el cuerpo, como las cicatrices, y otras fuera de él, como los collares, o como en la *Tiro* mediante una cestilla [229].

Por lo demás, de estas señales se puede usar mejor o peor; así Odiseo, por su cicatriz, fue reconocido de un modo por su nodriza y de otro por los porqueros [230]. Son, en efecto, más ajenas al arte las agniciones usadas como garantía, y todas las de esta

τεραι, καὶ αἱ τοιαῦται πᾶσαι, αἱ δὲ ἐκ περιπετείας, ὥσπερ ἡ ἐν τοῖς Νίπτροις, βελτίους.

Δεύτεραι δὲ αἱ πεποιημέναι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ, διὸ ἄτεχνοι. οἷον Ὀρέστης ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἀνεγνώρισεν ὅτι Ὀρέστης· ἐκείνη μὲν γὰρ διὰ τῆς ἐπιστολῆς, ἐκεῖνος δὲ αὐτὸς λέγει ἃ βούλεται ὁ ποιητὴς ἀλλ' οὐχ ὁ μῦθος· διό τι ἐγγὺς τῆς εἰρημένης ἁμαρτίας ἐστίν, ἐξῆν γὰρ ἂν ἔνια καὶ ἐνεγκεῖν. καὶ ἐν τῷ Σοφοκλέους Τηρεῖ ἡ τῆς κερκίδος φωνή.

Ἡ τρίτη διὰ μνήμης, τῷ αἰσθέσθαί
1455a τι ἰδόντα, ὥσπερ ἡ ἐν Κυπρίοις τοῖς Δικαιογένους, ἰδὼν γὰρ τὴν γραφὴν ἔκλαυσεν, καὶ ἡ ἐν Ἀλκίνου ἀπολόγῳ, ἀκούων γὰρ τοῦ κιθαριστοῦ καὶ μνησθεὶς ἐδάκρυσεν, ὅθεν ἀνεγνωρίσθησαν.

Τετάρτη δὲ ἡ ἐκ συλλογισμοῦ, οἷον ἐν Χοηφόροις, ὅτι ὅμοιός τις ἐλήλυθεν, ὅμοιος δὲ οὐθεὶς ἀλλ' ἢ ὁ Ὀρέστης, οὗτος ἄρα ἐλήλυθεν.

Καὶ ἡ Πολυίδου τοῦ σοφιστοῦ περὶ τῆς Ἰφιγενείας· εἰκὸς γὰρ τὸν Ὀρέστην συλλογίσασθαι ὅτι ἥ τ' ἀδελφὴ ἐτύθη καὶ αὐτῷ συμβαίνει θύεσθαι. καὶ ἐν τῷ Θεοδέκτου Τυδεῖ, ὅτι ἐλθὼν ὡς εὑρήσων τὸν υἱὸν αὐτὸς ἀπόλλυται. καὶ ἡ ἐν τοῖς Φινείδαις· ἰδοῦσαι γὰρ τὸν τόπον συν-

clase; en cambio, las que nacen de una peripecia, como la producida en el Lavatorio, son mejores [231].

Vienen en segundo lugar [232] las fabricadas por el poeta y, por tanto, inartísticas; así Orestes, en la *Ifigenia,* dio a conocer que era Orestes; ella, en efecto, se da a conocer por la carta, pero él dice por sí mismo lo que quiere el poeta, mas no la fábula [233]. Por eso aquí se anda cerca del error mencionado, pues también él habría podido llevar algunas señales. Y en el *Tereo* de Sófocles, la voz de la lanzadera [234].

La tercera se produce por el recuerdo, cuando uno, al ver
1455a algo, se da cuenta; como la de los *Ciprios* de Diceógenes, pues,

adhibentur, magis artis expertes, etiam huiusmodi omnes. quae vero ex peripetia, ut quae in Niptris, meliores.

Secundae sunt quae a poeta factae sunt. itaque expertes artis, ut Orestes in Iphigenia agnovit sororem agnitus ab ipsa. haec quidem agnita per epistolam, ille vero per signa. ac ipse quidem dicit quae vult poeta, sed non fabula. quare a dicto peccato non longe abest, licebat enim quaedam interponere. etiam in Sophoclis Tereo radii vox.

Tertia agnitio est quae per memoriam fit, cum quis sentit aliquid videndo, ut quae in Cypriis Dicaeogenis: cum enim pictu- 1455a
ram inspexisset, luxit; et quae in Alcinoi apologo: citharoedum audiens et recordatus lacrimavit; unde agniti sunt.

Quarta quae ex syllogismo, ut in Choephoris, quia similis quidam venit: atqui similis nullus praeterquam Orestes: ergo iste venit.

Et quae Polyidis sophistae de Iphigenia: verisimile namque est Orestem ratiocinari et sororem immolatam esse et ipsi contingere immolari. et in Tydeo Theodectis, quod cum venisset ut inventurus filium, ipse periit. et quae in Phoenidibus: cum enim locum

al ver el retrato, se echó a llorar [235], y la del relato de Alcínoo, pues, al oír al citarista y acordarse, se le escaparon las lágrimas [236], y así fueron reconocidos [237].

La cuarta es la que procede de un silogismo, como en las *Coéforas*: ha llegadó alguien parecido a mí; pero nadie es parecido a mí sino Orestes, luego ha llegado éste [238].

Y la del sofista Poliido acerca de *Ifigenia* [239]; pues era natural que Orestes concluyera que, habiendo sido sacrificada su hermana, también a él le correspondía ser sacrificado. Y, en el *Tideo* de Teodectes [240], [Tideo dice] que, habiendo llegado con la esperanza de hallar a su hijo, perece él mismo. Y la de los *Finidas* [241];

ελογίσαντο τὴν εἱμαρμένην ὅτι ἐν τούτῳ εἵμαρτο ἀποθανεῖν αὐταῖς, καὶ γὰρ ἐξετέθησαν ἐνταῦθα.

Ἔστιν δέ τις καὶ συνθετὴ ἐκ παραλογισμοῦ τοῦ θεάτρου, οἷον ἐν τῷ Ὀδυσσεῖ τῷ ψευδαγγέλῳ· τὸ μὲν γὰρ τὸ τόξον ἐντείνειν, ἄλλον δὲ μηδένα, πεποιημένον ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ καὶ ὑπόθεσις, καὶ εἴ γε τὸ τόξον ἔφη γνώσεσθαι ὃ οὐχ ἑωράκει· τὸ δὲ ὡς δὴ ἐκείνου ἀναγνωριοῦντος διὰ τούτου ποιῆσαι, παραλογισμός.

Πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἡ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων, τῆς ἐκπλήξεως γιγνομένης δι' εἰκότων, οἷον ἐν τῷ Σοφοκλέους Οἰδίποδι καὶ τῇ Ἰφιγενείᾳ· εἰκὸς γὰρ βούλεσθαι ἐπιθεῖναι γράμματα. αἱ γὰρ τοιαῦται μόναι ἄνευ τῶν πεποιημένων σημείων καὶ περιδεραίων. δεύτεραι δὲ αἱ ἐκ συλλογισμοῦ.

17

Δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον· οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα [ὁ] ὁρῶν ὥσπερ παρ' αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς πραττομένοις, εὑρίσκοι τὸ πρέπον καὶ ἥκιστα ἂν λανθάνοιτο τὰ ὑπεναντία. σημεῖον δὲ τούτου ὃ ἐπετιμᾶτο Καρκίνῳ· ὁ γὰρ Ἀμφιάραος ἐξ ἱεροῦ ἀνῄει, ὃ μὴ ὁρῶντα τὸν θεατὴν ἐλάνθανεν, ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς ἐξέπεσεν δυσχερανάντων

pues, al ver ellas el lugar, coligen su sino: que estaban destinadas a morir allí, pues allí también habían sido expuestas.

Pero hay también una agnición basada en un paralogismo de los espectadores, como en el *Odiseo falso mensajero*; pues el tender el arco, y que nadie más lo hiciera, es invención del poeta y una hipótesis [242], lo mismo que si dijera que reconocería el arco sin haberlo visto; pero que lo inventara pensando que aquél se haría reconocer por este medio, es un paralogismo [243].

La mejor agnición de todas es la que resulta de los hechos mismos, produciéndose la sorpresa por circunstancias verosímiles, como en el *Edipo* de Sófocles y en la *Ifigenia*; era natural, en efecto, que quisiera confiar una carta [244]. Tales agniciones son

vidissent, ratiocinatae sunt fatum, quod fato statutum esset ipsis moriendum esse: etenim ibi expositae sunt.

Est etiam quaedam composita ex paralogismo theatri, ut in Ulysse falso nuntio: hic enim inquit se arcum cogniturum, quem non viderat; ille vero quasi is agnovisset, propterea paralogismum fecit.

Omnium autem optima agnitio est, quae ex ipsis rebus est, facta consternatione per verisimilia, ut in Sophoclis Oedipode et Iphigenia: verisimile enim est eam velle dare litteras: tales enim solae sine factis signis et monilibus sunt. at secundae sunt quae per syllogismum fiunt.

17

Fabulae autem sunt constituendae et elocutione conficiendae quam maxime ante oculos ponendo: sic enim evidentissime perspiciens, tanquam rebus ipsis praesens fuerit dum gerebantur, inveniet quod decet, et ipsum minime fallent subcontraria. signum autem huius rei est quod reprehenditur in Carcino: Amphiaraus enim e fano exiit; quod fefellit spectatorem non videntem: in scena vero lapsus est, aegre ferentibus id spectatoribus. quantum

las únicas libres de señales artificiosas y collares. En segundo lugar están las que proceden de un silogismo.

17

Consejos a los poetas

Es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución poniéndolas ante los propios ojos lo más vivamente posible; pues así, viéndolas con la mayor claridad, como si presenciara directamente los hechos, el poeta podrá hallar lo apropiado, y de ningún modo dejará de advertir las contradicciones [245]. Una prueba de esto es lo que se reprochaba a Cárcino; Anfiarao, en efecto, salía del santuario, lo cual, si no lo veía, pasaba inadvertido al espectador [246], y en la escena fracasó la

τοῦτο τῶν θεατῶν. ὅσα δὲ δυνατόν, καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργαζόμενον· πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσίν εἰσιν, καὶ χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα. διὸ εὐφυοῦς ἡ ποιητική ἐστιν ἢ μανικοῦ· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὔπλαστοι οἱ δὲ ἐκστατικοί εἰσιν.

Τούς τε λόγους καὶ τοὺς πεποιημένους
1455b δεῖ καὶ αὐτὸν ποιοῦντα ἐκτίθεσθαι καθόλου, εἶθ' οὕτως ἐπεισοδιοῦν καὶ παρατείνειν. λέγω δὲ οὕτως ἂν θεωρεῖσθαι τὸ καθόλου, οἷον τῆς Ἰφιγενείας· τυθείσης τινὸς κόρης καὶ ἀφανισθείσης ἀδήλως τοῖς θύσασιν, ἱδρυνθείσης δὲ εἰς ἄλλην χώραν, ἐν ᾗ νόμος ἦν τοὺς ξένους θύειν τῇ θεῷ, ταύτην ἔσχε τὴν ἱερωσύνην· χρόνῳ δὲ ὕστερον τῷ ἀδελφῷ συνέβη ἐλθεῖν τῆς ἱερείας, τὸ δὲ ὅτι ἀνεῖλεν ὁ θεὸς διά τινα αἰτίαν ἔξω τοῦ καθόλου ἐλθεῖν ἐκεῖ, καὶ ἐφ' ὅ τι δέ, ἔξω τοῦ μύθου· ἐλθὼν δὲ καὶ ληφθείς, θύεσθαι μέλλων, ἀνεγνώρισεν, εἶθ' ὡς Εὐριπίδης εἶθ' ὡς Πολύιδος ἐποίησεν, κατὰ τὸ εἰκὸς εἰπὼν ὅτι οὐκ ἄρα μόνον τὴν ἀδελφὴν ἀλλὰ καὶ αὐτὸν ἔδει τυθῆναι, καὶ ἐντεῦθεν ἡ σωτηρία.

Μετὰ ταῦτα δὲ ἤδη ὑποθέντα τὰ ὀνόματα ἐπεισοδιοῦν· ὅπως δὲ ἔσται οἰκεῖα τὰ ἐπεισόδια,

obra, por no soportar esto los espectadores. Y, en lo posible, perfeccionándolas también con las actitudes[247]; pues, partiendo de la misma naturaleza, son muy persuasivos los que están dentro de las pasiones, y muy de veras agita el que está agitado y encoleriza el que está irritado[248]. Por eso el arte de la poesía es de hombres de talento o de exaltados; pues los primeros se amoldan bien a las situaciones, y los segundos salen de sí fácilmente[249].

Los argumentos, tanto los ya compuestos como los que uno
1455b mismo compone, es preciso esbozarlos en general, y sólo después introducir los episodios y desarrollar [el argumento][250]. He aquí cómo puede considerarse lo general, por ejemplo, de *Ifigenia.*

autem fieri potest, oportet figuris exornando exercere poesim: maxime enim persuasibiles sunt ab eadem natura, qui in perturbationibus sunt; quamobrem et fluctuare facit fluctuans, et ad iram concitat iratus verissime. itaque ingeniosi poetica est vel furore perciti: ex his enim alii quidem bene fortunati, alii vero extra se positi sunt.

Hos autem sermones oportet esse factos, et ipsum
facientem exponere in universum, deinde episodiis uti, eaque 1455b
inserere. dico vero sic universum spectari, ut Iphigeniae. cum esset immolata quaedam virgo sublataque immolantibus non manifesto ac comportata in aliam regionem, in qua lex erat hospites deae immolare, hoc sacerdotium obtinuit. tempore autem sequenti fratri sacerdotis huc venire contigit propter nescio quid, quoniam responsum dedit deus propter aliquam causam, quae extra universum est, eo venire: sed quamobrem, id extra fabulam est. cum vero venisset et captus esset, dum immolandus esset, agnovit, sive ut Euripides sive ut Polyides fecit, dicens secundum verisimile non solum sororem sed etiam ipsum sacrificari oportuisse, et hinc salutem.

Post haec cum quis iam nomina supposuerit, eum episodiis uti oportebit. et quando erunt propria episodia,

Una doncella, conducida al sacrificio, desapareció sin que supieran cómo los sacrificadores; establecida en otra región, donde era ley que los extranjeros fuesen inmolados a la diosa, fue investida de este sacerdocio. Tiempo después sucedió que llegó allí el hermano de la sacerdotisa; pero [decir que] porque el dios le había ordenado, por alguna causa ajena a lo general, ir allí, y con qué objeto, es ajeno a la fábula[251]. Llegado que fue, lo cogieron, y, cuando iba a ser inmolado, se hizo reconocer[252], o bien como lo imaginó Eurípides, o como Poliido, diciendo con verosimilitud que sin duda era preciso que no sólo su hermana sino también él fuera inmolado, y de aquí la salvación.

A continuación, puestos ya los nombres a los personajes, introducir los episodios; pero que éstos sean apropiados, como,

οἷον ἐν τῷ Ὀρέστῃ ἡ μανία δι' ἧς ἐλήφθη καὶ ἡ σωτηρία διὰ τῆς καθάρσεως.

Ἐν μὲν οὖν τοῖς δράμασι τὰ ἐπεισόδια σύντομα, ἡ δ' ἐποποιία τούτοις μηκύνεται. τῆς γὰρ Ὀδυσσείας ⟨οὐ⟩ μακρὸς ὁ λόγος ἐστίν· ἀποδημοῦντός τινος ἔτη πολλὰ καὶ παραφυλαττομένου ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος καὶ μόνου ὄντος, ἔτι δὲ τῶν οἴκοι οὕτως ἐχόντων ὥστε τὰ χρήματα ὑπὸ μνηστήρων ἀναλίσκεσθαι καὶ τὸν υἱὸν ἐπιβουλεύεσθαι, αὐτὸς δὲ ἀφικνεῖται χειμασθείς, καὶ ἀναγνωρίσας τινὰς αὐτός, ἐπιθέμενος, αὐτὸς μὲν ἐσώθη τοὺς δ' ἐχθροὺς διέφθειρε. τὸ μὲν οὖν ἴδιον τοῦτο, τὰ δ' ἄλλα ἐπεισόδια.

18

Ἔστι δὲ πάσης τραγῳδίας τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ λύσις· τὰ μὲν ἔξωθεν καὶ ἔνια τῶν ἔσωθεν πολλάκις ἡ δέσις, τὸ δὲ λοιπὸν ἡ λύσις· λέγω δὲ δέσιν μὲν εἶναι τὴν ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τούτου τοῦ μέρους ὃ ἔσχατόν ἐστιν ἐξ οὗ μεταβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἢ εἰς ἀτυχίαν, λύσιν δὲ τὴν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς μεταβάσεως μέχρι τέλους· ὥσπερ ἐν τῷ Λυγκεῖ τῷ Θεοδέκτου δέσις μὲν τά τε προπεπραγμένα καὶ ἡ τοῦ παιδίου λῆψις καὶ

en Orestes, la locura, por la cual fue detenido, y la salvación mediante la purificación[253].

Ahora bien, en los dramas los episodios son breves, mientras que la epopeya cobra extensión por ellos. En efecto, el argumento de la *Odisea* ⟨no⟩ es largo: un hombre anda lejos de su país muchos años, vigilado de cerca por Posidón[254] y solitario; mientras tanto, la situación en su casa es tal que sus bienes son consumidos por pretendientes y su hijo es objeto de asechanzas. Pero llega él tras mil fatigas, y, después de haberse hecho reconocer él mismo por algunos[255], lanzándose al ataque, se salva él y destruye a sus enemigos. Lo propio es, efectivamente, esto; lo demás son episodios.

considerare, ut in Oreste insania, propter quam captus est, et salus per expiationem.

Ac in dramatibus quidem episodia concisa sunt, epopoeia vero his producitur. Odysseae enim longus sermo est, de quodam multos annos peregrinante et observato a Neptuno, et dum solus esset; et praeterea sic se habentibus domesticis rebus ut fortunae ipsius a procis consumerentur et filius insidiis peteretur, ipse venit tempestatibus perturbatus, et cum quosdam agnovisset, ipsos decipiens ipse quidem servatus est, inimicos vero perdidit. ac proprium quidem est hoc, alia vero episodia.

18

Est autem omnis tragoediae una quidem pars nexus, altera vero solutio. ea quidem quae sunt extra, et aliqua eorum quae intra, saepenumero sunt nexus, reliquum vero est solutio. dico autem nexum esse eum qui a principio est usque ad eam partem quae postrema est, ex qua transit in prosperam fortunam vel adversam, solutionem vero, quae est a principio transitus usque ad finem, ut in Lynceo Theodectis nexus sunt ea quae gesta sunt

18

Nudo y desenlace de la tragedia. Unidad de la acción. El coro

Toda tragedia tiene nudo y desenlace. Los acontecimientos que están fuera de la obra y algunos de los que están dentro son con frecuencia el nudo[256]; lo demás, el desenlace. Es decir, el nudo llega desde el principio[257] hasta aquella parte que precede inmediatamente al cambio hacia la dicha o hacia la desdicha, y el desenlace, desde el principio del cambio hasta el fin; por ejemplo, en el *Linceo* de Teodectes constituyen el nudo los hechos anteriores y la captura del niño y también la de ellos[258]...

πάλιν ἢ αὐτῶν, λύσις δ' ἡ ἀπὸ τῆς αἰτιάσεως τοῦ θανάτου μέχρι τοῦ τέλους.

Τραγῳδίας δὲ εἴδη εἰσὶ τέσσαρα (τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ μέρη ἐλέχθη), ἡ μὲν πεπλεγμένη, ἧς τὸ ὅλον ἐστὶν περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, ἡ δὲ παθητική, οἷον οἵ τε
1456a Αἴαντες καὶ οἱ Ἰξίονες, ἡ δὲ ἠθική, οἷον αἱ Φθιώτιδες καὶ ὁ Πηλεύς· τὸ δὲ τέταρτον..., οἷον αἵ τε Φορκίδες καὶ ὁ Προμηθεὺς καὶ ὅσα ἐν ᾅδου.

Μάλιστα μὲν οὖν ἅπαντα δεῖ πειρᾶσθαι ἔχειν, εἰ δὲ μή, τὰ μέγιστα καὶ πλεῖστα, ἄλλως τε καὶ ὡς νῦν συκοφαντοῦσιν τοὺς ποιητάς· γεγονότων γὰρ καθ' ἕκαστον μέρος ἀγαθῶν ποιητῶν, ἑκάστου τοῦ ἰδίου ἀγαθοῦ ἀξιοῦσι τὸν ἕνα ὑπερβάλλειν.

Δίκαιον δὲ καὶ τραγῳδίαν ἄλλην καὶ τὴν αὐτὴν λέγειν οὐδὲν ἴσως τῷ μύθῳ· τοῦτο δέ, ὧν ἡ αὐτὴ πλοκὴ καὶ λύσις. πολλοὶ δὲ πλέξαντες εὖ λύουσι κακῶς· δεῖ δὲ ἄμφω ἀεὶ κροτεῖσθαι.

Χρὴ δέ, ὅπερ εἴρηται πολλάκις, μεμνῆσθαι καὶ μὴ ποιεῖν ἐποποιικὸν σύστημα τραγῳδίαν—ἐποποιικὸν δὲ λέγω τὸ πολύμυθον—οἷον εἴ τις τὸν τῆς Ἰλιάδος ὅλον ποιοῖ μῦθον. ἐκεῖ μὲν γὰρ διὰ τὸ μῆκος λαμβάνει τὰ μέρη τὸ πρέπον μέγεθος, ἐν δὲ τοῖς δράμασι πολὺ παρὰ τὴν ὑπόληψιν ἀποβαίνει. ση-

y el desenlace llega desde la imputación de la muerte hasta el fin.

Las especies de tragedia son cuatro (otras tantas, en efecto, dijimos que eran sus partes [259]): la compleja, que es en su totalidad peripecia y agnición; la patética, como los *Ayantes* [260] y los
1456a *Ixiones* [261]; la de carácter [262], como las *Ftiótides* [263] y el *Peleo* [264]; y la cuarta especie... [265], como las *Fórcides* y el *Prometeo* y cuantas se desarrollan en el Hades [266].

Pues bien, hay que poner el mayor empeño en tener todas las cualidades, o, si no, las más importantes y el mayor número posible, sobre todo viendo cómo se critica ahora a los poetas; pues, habiendo existido buenos poetas en cada parte, se pide que uno solo los supere a todos en la excelencia propia de cada uno.

et pueri sumptio, at solutio, quae est ab obiectione mortis usque ad finem.

Tragoediae species sunt quattuor: tot enim etiam partes dictae sunt. una quidem implexa, cuius totum est peripetia et agnitio; altera vero affecta, ut Aiaces et Ixiones; tertia morata, 1456a
ut Phthiotides et Peleus; quarta, ut Phorcides et Prometheus, et quaecunque apud inferos.

Ac omnia quidem maximopere conandum est ut habeantur: sin autem, maxima et plurima, praesertim ut nunc criminationem obiiciunt poetis. cum enim boni fuerint secundum unamquanque partem poetae, unum superare singulos in proprio bono dignum existimant.

Iustum autem est et tragoediam aliam et eandem dicere nihil fortasse ob fabulam. hoc vero intelligitur in iis quarum eadem plicatio et solutio est. multi autem qui bene plicarunt, solvunt male. ac ambo semper cum plausu excipi oportet.

Et oportet, quod dictum est saepe, in memoriam revocare, et non efficere ut tragoedia sit epopoeica constitutio. dico epopoeicam, quae multas fabulas continet, ut si quis totam fabulam Iliadis conficiat. ibi enim propter longitudinem partes assumunt convenientem magnitudinem. in dramatibus vero multum praeter existimationem accidit.

Pero quizá no es justo decir por la fábula si una tragedia es distinta o la misma [267]; es la misma si tiene el mismo nudo y desenlace. Pero muchos, después de anudar bien, desenlazan mal; es preciso, sin embargo, que ambas cosas sean siempre aplaudidas [268].

Hay que recordar lo que se ha dicho muchas veces, y no hacer de un conjunto épico una tragedia [269] —y llamo épico al que consta de muchas fábulas—, por ejemplo, si uno dramatizara entera la fábula de la *Ilíada* [270]. Allí, en efecto, gracias a la extensión, cobran las partes la amplitud conveniente; pero en los dramas el resultado se aparta mucho de lo que se esperaba.

μεῖον δέ, ὅσοι πέρσιν Ἰλίου ὅλην ἐποίησαν καὶ μὴ κατὰ μέρος ὥσπερ Εὐριπίδης, ⟨ἢ⟩ Νιόβην καὶ μὴ ὥσπερ Αἰσχύλος, ἢ ἐκπίπτουσιν ἢ κακῶς ἀγωνίζονται, ἐπεὶ καὶ Ἀγάθων ἐξέπεσεν ἐν τούτῳ μόνῳ.

Ἐν δὲ ταῖς περιπετείαις καὶ ἐν τοῖς ἁπλοῖς πράγμασι στοχάζονται ὧν βούλονται θαυμαστῶς· τραγικὸν γὰρ τοῦτο καὶ φιλάνθρωπον. ἔστιν δὲ τοῦτο, ὅταν ὁ σοφὸς μὲν μετὰ πονηρίας ⟨δ'⟩ ἐξαπατηθῇ, ὥσπερ Σίσυφος, καὶ ὁ ἀνδρεῖος μὲν ἄδικος δὲ ἡττηθῇ· ἔστιν δὲ τοῦτο εἰκός, ὥσπερ Ἀγάθων λέγει, εἰκὸς γὰρ γίνεσθαι πολλὰ καὶ παρὰ τὸ εἰκός.

Καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι, μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ. τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ᾀδόμενα οὐδὲν μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγῳδίας ἐστίν· διὸ ἐμβόλιμα ᾄδουσιν, πρώτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου. καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα ᾄδειν ἢ εἰ ῥῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἁρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον ὅλον;

19

Περὶ μὲν οὖν τῶν ἄλλων εἰδῶν εἴρηται, λοιπὸν δὲ περὶ λέξεως καὶ διανοίας εἰπεῖν.

Τὰ μὲν οὖν περὶ τὴν διάνοιαν ἐν τοῖς περὶ ῥητορικῆς κείσθω· τοῦτο γὰρ ἴδιον μᾶλλον ἐκείνης

Prueba de ello es que cuantos dramatizaron entera la destrucción de Ilión, y no por partes como Eurípides, o la historia de Níobe[271], y no como Esquilo, o fracasan o compiten mal en los concursos, pues también Agatón fracasó por esto solo.

En cambio, en las peripecias y en las acciones simples consiguen admirablemente lo que pretenden[272]; pues esto es trágico y agradable[273]. Y tal sucede siempre que un hombre astuto, pero malo, es engañado, como Sísifo, y un valiente, pero injusto, queda vencido. Y esto es verosímil, como dice Agatón, pues es verosímil que también sucedan muchas cosas contra lo verosímil[274].

En cuanto al coro, debe ser considerado como uno de los

signum vero est, quod quicunque expugnationem Ilii totam fecerunt et non secundum partem, ut Euripides Hecubam et non ut Aeschylus, vel labuntur vel male certant, siquidem Agathon in hoc solo lapsus est.

In peripetiis autem et in simplicibus rebus assequuntur quod volunt, per admirabile: tragicum enim hoc et gratum hominibus. est autem hoc, quando sapiens quidem sed cum improbitate deceptus fuerit, ut Sisyphus, et fortis quidem sed iniustus superatus sit. atque hoc verisimile est, ut Agathon dicit: verisimile enim est multa fieri etiam praeter verisimile.

Et existimandum est chorum esse unum de histrionibus et partem totius, ac simul contendere, non ut apud Euripidem, sed ut apud Sophoclem. quae vero conceduntur aliis, magis sunt fabulae et tragoediae alterius. quamobrem embolima canunt, cum primus Agathon rem talem inceperit. atqui quid interest, si quis embolima canat, vel dictionem ex alio in aliud accommodet?

19

Ac de aliis quidem iam dictum est. reliquum vero est de elocutione vel sententia dicere.

Ac quae pertinent quidem ad sententiam, in libris de rhetorica posita sunt: hoc enim methodi

actores, formar parte del conjunto y contribuir a la acción[275], no como en Eurípides, sino como en Sófocles. En los demás, las partes cantadas no son más propias de la fábula que de otra tragedia[276]; por eso cantan canciones intercaladas, y fue Agatón el que inició esta práctica[277]. Pero ¿qué diferencia hay entre cantar canciones intercaladas y adaptar una tirada o un episodio entero de una obra a otra?

19

Sobre el pensamiento y la elocución

De las otras partes hemos hablado ya. Réstanos hablar de la elocución y del pensamiento.

Lo relativo al pensamiento puede verse en nuestro tratado sobre la *Retórica*, pues es más propio de aquella disciplina.

τῆς μεθόδου. ἔστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα, ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι. μέρη δὲ τούτων τό τε ἀποδεικνύναι καὶ τὸ λύειν καὶ τὸ πάθη παρασκευάζειν (οἷον
1456b ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα) καὶ ἔτι μέγεθος καὶ μικρότητας.

Δῆλον δὲ ὅτι καὶ ἐν τοῖς πράγμασιν ἀπὸ τῶν αὐτῶν ἰδεῶν δεῖ χρῆσθαι ὅταν ἢ ἐλεεινὰ ἢ δεινὰ ἢ μεγάλα ἢ εἰκότα δέῃ παρασκευάζειν· πλὴν τοσοῦτον διαφέρει, ὅτι τὰ μὲν δεῖ φαίνεσθαι ἄνευ διδασκαλίας, τὰ δὲ ἐν τῷ λόγῳ ὑπὸ τοῦ λέγοντος παρασκευάζεσθαι καὶ παρὰ τὸν λόγον γίγνεσθαι. τί γὰρ ἂν εἴη τοῦ λέγοντος ἔργον, εἰ φαίνοιτο ἡδέα καὶ μὴ διὰ τὸν λόγον;

Τῶν δὲ περὶ τὴν λέξιν, ἓν μέν ἐστιν εἶδος θεωρίας τὰ σχήματα τῆς λέξεως, ἅ ἐστιν εἰδέναι τῆς ὑποκριτικῆς καὶ τοῦ τὴν τοιαύτην ἔχοντος ἀρχιτεκτονικήν, οἷον τί ἐντολὴ καὶ τί εὐχὴ καὶ διήγησις καὶ ἀπειλὴ καὶ ἐρώτησις καὶ ἀπόκρισις, καὶ εἴ τι ἄλλο τοιοῦτον.

Παρὰ γὰρ τὴν τούτων γνῶσιν ἢ ἄγνοιαν οὐδὲν εἰς τὴν ποιητικὴν ἐπιτίμημα φέρεται ὅ τι καὶ ἄξιον σπουδῆς. τί γὰρ ἄν τις ὑπολάβοι ἡμαρτῆσθαι ἃ Πρωταγόρας ἐπιτιμᾷ, ὅτι εὔχεσθαι οἰόμενος ἐπιτάττει εἰπὼν «μῆνιν ἄειδε θεά»; τὸ γὰρ κελεῦσαι, φησίν, ποιεῖν τι ἢ μή, ἐπίταξίς ἐστιν. διὸ παρείσθω ὡς ἄλλης καὶ οὐ τῆς ποιητικῆς ὂν θεώρημα.

Corresponde al pensamiento todo lo que debe alcanzarse mediante las partes del discurso. Son partes de esto demostrar, refutar, despertar pasiones, por ejemplo compasión, temor, ira
1456b y otras semejantes, y, además, amplificar y disminuir [278].

Y es evidente que también en los hechos hay que partir de estas mismas formas, cuando sea preciso conseguir efectos de compasión o de temor, de grandeza o de verosimilitud. La diferencia está en que aquí [279] deben aparecer sin enseñanza, mientras que en el discurso deben ser procurados por el que habla y producirse de acuerdo con lo que dice [280]. Pues ¿cuál sería el provecho del orador si las cosas pareciesen atractivas sin necesidad del discurso?

illius magis est proprium. sunt autem secundum sententiam ea quaecunque ab oratione paranda sunt. et eorum partes sunt tum demonstrare et solvere, tum perturbationes parare, ut misericordiam vel metum vel iram et quaecunque talia, tum praeterea 1456b
amplificare et diminuere.

Manifestum autem est et in actionibus utendum esse iisdem formis, cum miserabilia aut terribilia aut magna aut verisimilia parare oportuerit; nisi quod ea sola differentia est, quod haec quidem apparere sine doctrina oportet, quae vero in oratione posita sunt, a dicente parari et per orationem fieri. quod enim esset dicentis munus, si apparerent iucunda et non per orationem?

Eorum vero quae pertinent ad elocutionem una species est contemplationis, quae considerat figuras elocutionis, quas scire est histrionicae, et eius qui talem habeat architectonicam, ut quid sit mandatum et quid precatio et narratio et mina et interrogatio et responsio, et si quid aliud huiusmodi.

Ab horum enim cognitione vel ignorantia nulla reprehensio in poeticam affertur, quae curanda sit. qui enim fieri potest ut aliquis existimet errorem commissum esse in iis quae Protagoras reprehendit, quod putans precari praecipit, dicens «iram diva cane?», nam iubere, inquit, ut aliquid faciat aut non faciat, praeceptio est. quamobrem omittatur, ut quae alterius et non poeticae sit contemplatio.

Entre las cosas relativas a la elocución, uno de los puntos que pueden considerarse lo constituyen los modos de la elocución, cuyo conocimiento corresponde al arte del actor y al que sabe dirigir las representaciones dramáticas; por ejemplo, qué es un mandato y qué una súplica, una narración, una amenaza, una pregunta, una respuesta y demás modos semejantes.

Pues en cuanto al conocimiento o ignorancia de estas cosas no se puede hacer al arte del poeta ninguna crítica seria. ¿Cómo, en efecto, puede considerarse error lo que Protágoras censura [en Homero] cuando alega que, creyendo suplicar, ordena, al decir «Canta, oh diosa, la cólera...»? Pues mandar hacer o no hacer algo —afirma— es una orden. Quede, pues, esta consideración a un lado, como propia de otro arte y no de la poética.

20

Τῆς δὲ λέξεως ἁπάσης τάδ' ἐστὶ τὰ μέρη· στοιχεῖον, συλλαβή, σύνδεσμος, ὄνομα, ῥῆμα, ἄρθρον, πτῶσις, λόγος.

Στοιχεῖον μὲν οὖν ἐστιν φωνὴ ἀδιαίρετος, οὐ πᾶσα δὲ ἀλλ' ἐξ ἧς πέφυκε συνθετὴ γίγνεσθαι φωνή· καὶ γὰρ τῶν θηρίων εἰσὶν ἀδιαίρετοι φωναί, ὧν οὐδεμίαν λέγω στοιχεῖον.

Ταύτης δὲ μέρη τό τε φωνῆεν καὶ τὸ ἡμίφωνον καὶ ἄφωνον. ἔστιν δὲ φωνῆεν μὲν ⟨τὸ⟩ ἄνευ προσβολῆς ἔχον φωνὴν ἀκουστήν, ἡμίφωνον δὲ τὸ μετὰ προσβολῆς ἔχον φωνὴν ἀκουστήν, οἷον τὸ Σ καὶ τὸ Ρ, ἄφωνον δὲ τὸ μετὰ προσβολῆς καθ' αὑτὸ μὲν οὐδεμίαν ἔχον φωνήν, μετὰ δὲ τῶν ἐχόντων τινὰ φωνὴν γινόμενον ἀκουστόν, οἷον τὸ Γ καὶ τὸ Δ.

Ταῦτα δὲ διαφέρει σχήμασίν τε τοῦ στόματος καὶ τόποις καὶ δασύτητι καὶ ψιλότητι καὶ μήκει καὶ βραχύτητι, ἔτι δὲ ὀξύτητι καὶ βαρύτητι καὶ τῷ μέσῳ· περὶ ὧν καθ' ἕκαστον ἐν τοῖς μετρικοῖς προσήκει θεωρεῖν.

Συλλαβὴ δέ ἐστιν φωνὴ ἄσημος συνθετὴ ἐξ ἀφώνου καὶ φωνὴν ἔχοντος· καὶ γὰρ τὸ ΓΡ ἄνευ τοῦ Α συλλαβὴ καὶ μετὰ τοῦ Α, οἷον τὸ ΓΡΑ. ἀλλὰ καὶ τούτων θεωρῆσαι τὰς διαφορὰς τῆς μετρικῆς ἐστιν.

Σύνδεσμος δέ ἐστιν φωνὴ ἄσημος ἣ οὔ-
1457a τε κωλύει οὔτε ποιεῖ φωνὴν μίαν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων

20

Las partes de la elocución

Las partes de toda la elocución son éstas[281]: elemento, sílaba, conjunción, nombre, verbo, artículo, caso y enunciación.

Elemento[282] es una voz indivisible, pero no cualquiera, sino aquella de la que se forma naturalmente una voz convencional[283]; pues también los animales producen voces indivisibles, a ninguna de las cuales llamo elemento.

Son partes de ésta el [elemento] vocal, el semivocal y el mudo. Es vocal el que sin percusión[284] tiene sonido audible; semivocal,

20

Iam vero elocutionis omnis hae sunt partes, elementum, syllaba, coniunctio, nomen, verbum, articulus, casus, oratio.

Ac elementum quidem est vox individua, non omnis, sed ex qua naturaliter vox fit quae intelligi possit: etenim beluarum sunt voces individuae, quarum nullam elementum voco.

Huius autem partes sunt tum vocale tum semivocale tum mutum. atque vocale est, quod sine ictu vocem habet quae audiri potest, ut α et ω; semivocale, quod cum ictu vocem habet quae audiri potest, ut σ et ρ; mutum, quod cum ictu per se quidem nullam habet vocem, sed cum habentibus aliquam vocem fit huiusmodi ut audiri possit, ut γ et δ.

Atque haec inter se differunt tum figuris oris tum locis tum crassitudine tum tenuitate tum longitudine tum brevitate, praeterea vero acumine et gravitate et medio, de quibus singulis in metricis convenit contemplari.

Syllaba est vox significationis expers, composita ex muto et vocem habente: etenim γρ sine α syllaba est, et cum α, ut γρα. sed et horum intueri differentias metricae est.

Coniunctio est vox
significationis expers, quae neque impedit neque facit vocem 1457a

el que con percusión tiene sonido audible, como Σ y P[285]; mudo, el que con percusión no tiene por sí ningún sonido, pero unido a los que tienen algún sonido se torna audible, como Γ y Δ.

Los elementos difieren por las posturas de la boca, por los lugares en que se articulan, por ser aspirados o tenues, largos o breves, y también agudos, graves o intermedios. Examinar esto en detalle corresponde a la métrica[286].

Sílaba es una voz sin significado, compuesta de un elemento mudo y de otro que tiene sonido; pues ΓP es sílaba sin A y con A, como ΓPA[287]. Pero también la consideración de estas diferencias corresponde a la métrica.

Conjunción es una voz sin significado, que ni impide ni
produce una sola voz significativa apta por naturaleza para compo- 1457a

φωνῶν πεφυκυῖαν συντίθεσθαι, καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου, ἣν μὴ ἁρμόττει ἐν ἀρχῇ λόγου τιθέναι καθ' αὐτήν, οἷον μέν, ἤτοι, δέ· ἢ φωνὴ ἄσημος ἣ ἐκ πλειόνων μὲν φωνῶν μιᾶς, σημαντικῶν δέ, ποιεῖν πέφυκεν μίαν σημαντικὴν φωνήν.

Ἄρθρον δ' ἐστὶ φωνὴ ἄσημος ἣ λόγου ἀρχὴν ἢ τέλος ἢ διορισμὸν δηλοῖ· οἷον τὸ ἀμφί καὶ τὸ περί καὶ τὰ ἄλλα· ἢ φωνὴ ἄσημος ἣ οὔτε κωλύει οὔτε ποιεῖ φωνὴν μίαν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων φωνῶν, πεφυκυῖα τίθεσθαι καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου.

Ὄνομα δέ ἐστι φωνὴ συνθετὴ σημαντικὴ ἄνευ χρόνου, ἧς μέρος οὐδέν ἐστι καθ' αὐτὸ σημαντικόν· ἐν γὰρ τοῖς διπλοῖς οὐ χρώμεθα ὡς καὶ αὐτὸ καθ' αὐτὸ σημαῖνον, οἷον ἐν τῷ Θεοδώρῳ τὸ δῶρον οὐ σημαίνει.

Ῥῆμα δὲ φωνὴ συνθετὴ σημαντικὴ μετὰ χρόνου, ἧς οὐδὲν μέρος σημαίνει καθ' αὐτό, ὥσπερ καὶ ἐπὶ τῶν ὀνομάτων· τὸ μὲν γὰρ ἄνθρωπος ἢ λευκὸν οὐ σημαίνει τὸ πότε, τὸ δὲ βαδίζει ἢ βεβάδικεν προσσημαίνει τὸ μὲν τὸν παρόντα χρόνον τὸ δὲ τὸν παρεληλυθότα.

Πτῶσις δ' ἐστὶν ὀνόματος ἢ ῥήματος, ἡ μὲν κατὰ τὸ τούτου ἢ τούτῳ σημαῖνον, καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἡ δὲ κατὰ τὸ ἑνὶ ἢ πολλοῖς, οἷον ἄνθρωποι ἢ ἄνθρωπος, ἡ δὲ κατὰ τὰ ὑποκριτικά, οἷον κατ'

nerse de varias voces, tanto en los extremos como en el medio, que no debe ponerse de suyo al principio de frase, por ejemplo μέν, ἤτοι, δέ; o bien una voz sin significado apta por naturaleza para constituir de varias voces significativas una sola voz significativa [288].

Artículo es una voz sin significado, que indica el comienzo, el término o la división de una frase; por ejemplo ἀμφί, περί, etcétera; o bien una voz sin significado, que ni impide ni produce de varias voces una sola voz significativa, y es apta por naturaleza para ser puesta en los extremos y en el medio [288].

Nombre es una voz convencional [289] significativa, sin idea de tiempo, de cuyas partes ninguna es significativa por sí misma;

unam significativam, quae ex pluribus vocibus componatur, tam in extremis quam in medio, nisi congruerit in principio orationis ponere per se, ut μέν, ἤτοι, δή, vel vox non significativa ex pluribus quidem vocibus una sed significativis, idonea quae faciat unam vocem.

Articulus est vox significationis expers, orationis initium aut finem aut distinctionem indicans, ut τὸ φημί, τὸ περί et alia. vel vox significationis expers, quae neque impedit neque facit vocem unam significativam ex pluribus vocibus, idoneam quae componatur et in extremis et in medio.

Nomen est vox composita significativa sine tempore, cuius pars nulla est per se significativa: nam in duplicibus non utimur ut etiam ipsum per se significet, veluti in Theodoro illud δῶρον non significat.

Verbum est vox composita significativa cum tempore, cuius per se pars nulla significat, ut etiam in nominibus. illud enim *homo* vel *album* non adsignificat quando: at illud *ambulat* vel *ambulavit* adsignificat, alterum quidem praesens tempus, alterum vero praeteritum.

Casus est nominis aut verbi, unus quidem secundum id quod est huius vel huic significans, et quaecunque talia; alter vero secundum id quod uni vel multis, ut homines vel homo; alius autem secundum ea quae ad gestum pertinent,

pues en los nombres dobles no usamos las partes como si cada una significara por sí misma; por ejemplo, en «Teodoro», «doro» no tiene significado [290].

Verbo es una voz convencional significativa, con idea de tiempo, de cuyas partes ninguna tiene significado por sí misma, como sucede también en los nombres. En efecto, «hombre» o «blanco» [291] no significan cuándo, pero «camina» o «ha caminado» añaden a su significado el de tiempo presente en el primer caso, y el de pasado en el segundo.

El caso [292] es propio del nombre o del verbo, y significa unas veces la relación de «de» o de «para» y demás semejantes; otras veces la singularidad o pluralidad, por ejemplo «hombres», «hombre», o bien los modos de expresarse el que habla, por ejem-

ἐρώτησιν ἢ ἐπίταξιν· τὸ γὰρ ἐβάδισεν; ἢ βάδιζε πτῶσις ῥήματος κατὰ ταῦτα τὰ εἴδη ἐστίν.

Λόγος δὲ φωνὴ συνθετὴ σημαντική, ἧς ἔνια μέρη καθ' αὑτὰ σημαίνει τι· οὐ γὰρ ἅπας λόγος ἐκ ῥημάτων καὶ ὀνομάτων σύγκειται, οἷον ὁ τοῦ ἀνθρώπου ὁρισμός, ἀλλ' ἐνδέχεται ἄνευ ῥημάτων εἶναι λόγον, μέρος μέντοι ἀεί τι σημαῖνον ἕξει, οἷον ἐν τῷ βαδίζει Κλέων ὁ Κλέων. εἷς δέ ἐστι λόγος διχῶς, ἢ γὰρ ὁ ἓν σημαίνων, ἢ ὁ ἐκ πλειόνων συνδέσμων, οἷον ἡ Ἰλιὰς μὲν συνδέσμῳ εἷς, ὁ δὲ τοῦ ἀνθρώπου τῷ ἓν σημαίνειν.

21

Ὀνόματος δὲ εἴδη τὸ μὲν ἁπλοῦν, ἁπλοῦν δὲ λέγω ὃ μὴ ἐκ σημαινόντων σύγκειται, οἷον γῆ, τὸ δὲ διπλοῦν· τούτου δὲ τὸ μὲν ἐκ σημαίνοντος καὶ ἀσήμου, πλὴν οὐκ ἐν τῷ ὀνόματι σημαίνοντος καὶ ἀσήμου, τὸ δὲ ἐκ σημαινόντων σύγκειται. εἴη δ' ἂν καὶ τριπλοῦν καὶ τετραπλοῦν ὄνομα, καὶ πολλαπλοῦν, οἷον τὰ πολλὰ τῶν Μασσαλιωτῶν, Ἑρμοκαϊ-
1457b κόξανθος * *. ἅπαν δὲ ὄνομά ἐστιν ἢ κύριον ἢ γλῶττα ἢ μεταφορὰ ἢ κόσμος ἢ πεποιημένον ἢ ἐπεκτεταμένον ἢ ὑφῃρημένον ἢ ἐξηλλαγμένον.

Λέγω δὲ κύριον μὲν ᾧ χρῶνται ἕκαστοι, γλῶτταν δὲ ᾧ ἕτεροι· ὥστε φανερὸν ὅτι καὶ γλῶτ-

plo el de pregunta o mandato; pues «¿caminó?» y «¡camina!» es un caso de un verbo según estas especies.

Enunciación[293] es una voz convencional significativa, algunas de cuyas partes significan algo por sí mismas; pues no toda enunciación consta de verbos y nombres, como la definición del hombre, sino que puede haber enunciación sin verbo[294]; pero siempre tendrá alguna parte significativa, como «Cleón» en «Cleón camina». La enunciación es una de dos modos, o bien porque designa una sola cosa, o bien porque consta de varias unidas entre sí; por ejemplo, la *Ilíada* es una enunciación por unión, y la definición del hombre, por significar una sola cosa[295].

ut per interrogationem vel praeceptionem. nam *ambulavit?* vel *ambula* casus verbi secundum has species est.

Oratio est vox composita significativa, cuius aliquae partes per se significant aliquid: nec enim omnis oratio ex verbis constat et nominibus, quemadmodum hominis definitio, sed contingit sine verbis esse orationem. atqui partem semper quampiam significantem habebit, ut in illo «ambulat Cleon» id ipsum Cleon. una autem est oratio duobus modis: aut enim quae unum significat, aut quae ex pluribus coniunctionibus est, ut Ilias quidem est coniunctione una, hominis vero definitio eo quod unum significet.

21

Iam nominis species una quidem simplex est (voco simplicem, quae constat ex non significantibus) altera vero duplex; atque haec partim ex significante et non significante, partim ex significantibus constat. potest etiam esse triplex et quadruplex nomen, et multiplex, ut multa Megaliotarum, Hermocaicoxanthus. omne
autem nomen est aut proprium aut lingua aut translatio aut orna- 1457b
tus aut factum aut protractum aut subtractum aut immutatum.

Voco proprium quo utuntur singuli, linguam illud quo diversi. quamobrem apparet fieri posse ut lingua et proprium sit

21

Sobre las especies del nombre

En cuanto a las especies del nombre[296], uno es simple, y llamo simple al que no se compone de partes significativas, por ejemplo γῆ «tierra»; y otro, doble, y éste se compone o bien de una parte significativa y otra no significativa, pero significativa y no significativa fuera del nombre[297], o bien de partes significativas. Puede también haber nombres triples, cuádruples e incluso múltiples, como la mayoría de los nombres de los masaliotas,
por ejemplo Hermocaicojanto[298]... Todo nombre es usual, o pala- 1457b
bra extraña[299], o metáfora, o adorno, o inventado, o alargado, o abreviado, o alterado.

Llamo usual al que usan todos en un lugar determinado, y palabra extraña, a la que usan otros; de suerte que, evidente-

ταν καὶ κύριον εἶναι δυνατὸν τὸ αὐτό, μὴ τοῖς αὐτοῖς δέ· τὸ γὰρ σίγυνον Κυπρίοις μὲν κύριον, ἡμῖν δὲ γλῶττα.

Μεταφορὰ δέ ἐστιν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορά, ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἴδους ἐπὶ τὸ γένος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἴδους ἐπὶ εἶδος, ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον. λέγω δὲ ἀπὸ γένους μὲν ἐπὶ εἶδος, οἷον «νηῦς δέ μοι ἥδ' ἕστηκεν»· τὸ γὰρ ὁρμεῖν ἐστιν ἑστάναι τι. ἀπ' εἴδους δὲ ἐπὶ γένος «ἦ δὴ μυρί' Ὀδυσσεὺς ἐσθλὰ ἔοργεν»· τὸ γὰρ μυρίον πολύ ἐστιν, ᾧ νῦν ἀντὶ τοῦ πολλοῦ κέχρηται. ἀπ' εἴδους δὲ ἐπὶ εἶδος, οἷον «χαλκῷ ἀπὸ ψυχὴν ἀρύσας» καὶ «τεμὼν ἀτειρέι χαλκῷ»· ἐνταῦθα γὰρ τὸ μὲν ἀρύσαι ταμεῖν, τὸ δὲ ταμεῖν ἀρύσαι εἴρηκεν· ἄμφω γὰρ ἀφελεῖν τί ἐστιν.

Τὸ δὲ ἀνάλογον λέγω, ὅταν ὁμοίως ἔχῃ τὸ δεύτερον πρὸς τὸ πρῶτον καὶ τὸ τέταρτον πρὸς τὸ τρίτον· ἐρεῖ γὰρ ἀντὶ τοῦ δευτέρου τὸ τέταρτον ἢ ἀντὶ τοῦ τετάρτου τὸ δεύτερον· καὶ ἐνίοτε προστιθέασιν ἀνθ' οὗ λέγει πρὸς ὅ ἐστι. λέγω δὲ οἷον ὁμοίως ἔχει φιάλη πρὸς Διόνυσον καὶ ἀσπὶς πρὸς Ἄρη· ἐρεῖ τοίνυν τὴν φιάλην ἀσπίδα Διονύσου καὶ τὴν ἀσπίδα φιάλην Ἄρεως. ἢ ὃ γῆρας πρὸς βίον, καὶ ἑσπέρα πρὸς ἡμέραν· ἐρεῖ τοίνυν τὴν ἑσπέραν γῆρας ἡμέρας ἢ ὥσπερ Ἐμπεδοκλῆς, καὶ τὸ γῆρας ἑσπέραν βίου ἢ δυσμὰς βίου. ἐνίοις δ' οὐκ ἔστιν ὄνομα κείμενον τῶν ἀνάλογον, ἀλλ' οὐδὲν ἧττον ὁμοίως λεχθήσεται· οἷον τὸ τὸν

mente, un mismo nombre puede ser palabra extraña y usual, mas no para los mismos; σίγυνον, en efecto, es usual para los chipriotas, y para nosotros, palabra extraña [300].

Metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía. Entiendo por «desde el género a la especie» algo así como «Mi nave está detenida» [301], pues estar anclada es una manera de estar detenida. Desde la especie al género: «Ciertamente, innumerables cosas buenas ha llevado a cabo Odiseo» [302], pues «innumerable» es mucho, y aquí se usa en lugar de «mucho». Desde una especie a otra especie, como «habiendo agotado su vida con el bronce» y «habiendo

idem, non autem iisdem: nam sigynon Cypriis est proprium, nobis lingua.

Translatio est nominis alieni illatio, aut a genere ad speciem, aut a specie ad genus, aut a specie ad speciem, aut secundum proportionem. dico a genere ad speciem, ut «navis autem mihi haec stetit»: nam in portu esse stare quoddam est. a specie ad genus, «iam decem milia Ulysses bona egit»: nam decem milia multa sunt, quibus nunc usus est pro multis. a specie ad speciem, ut «aere animum cum hausisset, incidit indefesso aere». hic enim haurire pro incidere et incidere pro haurire dixit: ambo enim sunt quoddam auferre.

Proportionem dico, quando similiter se habeat secundum ad primum ac quartum ad tertium. nam dicet pro secundo quartum aut pro quarto secundum, et interdum apponunt pro quo dicit ad quod est. dico autem, ut similiter se habet poculum ad Bacchum et scutum ad Martem: dicet igitur et scutum poculum Martis et poculum scutum Bacchi. praeterea similiter se habet vespera ad diem et senectus ad vitam: dicet igitur vesperam senectutem diei et senectutem vesperam vitae, vel ut Empedocles, occasum vitae. nonnullis vero non est nomen positum eorum quae sunt ex proportione, sed nihilo minus

cortado con duro bronce», pues aquí «agotar» quiere decir «cortar» y «cortar» quiere decir «agotar»; ambas son, en efecto, maneras de quitar [303].

Entiendo por analogía el hecho de que el segundo término sea al primero como el cuarto al tercero; entonces podrá usarse el cuarto en vez del segundo o el segundo en vez del cuarto; y a veces se añade aquello a lo que se refiere el término sustituido [304]. Así, por jemplo, la copa es a Dioniso como el escudo a Ares; [el poeta] llamará, pues, a la copa «escudo de Dioniso», y al escudo, «copa de Ares». O bien, la vejez es a la vida como la tarde al día; llamará, pues, a la tarde «vejez del día», o como Empédocles [305], y a la vejez, «tarde de la vida» u «ocaso de la vida». Pero hay casos de analogía que no tienen nombre, a pesar de lo cual se dirán de modo semejante; por ejemplo, emitir la

καρπὸν μὲν ἀφιέναι σπείρειν, τὸ δὲ τὴν φλόγα ἀπὸ τοῦ ἡλίου ἀνώνυμον· ἀλλ' ὁμοίως ἔχει τοῦτο πρὸς τὸν ἥλιον καὶ τὸ σπείρειν πρὸς τὸν καρπόν, διὸ εἴρηται «σπείρων θεοκτίσταν φλόγα». ἔστι δὲ τῷ τρόπῳ τούτῳ τῆς μεταφορᾶς χρῆσθαι καὶ ἄλλως, προσαγορεύσαντα τὸ ἀλλότριον ἀποφῆσαι τῶν οἰκείων τι, οἷον εἰ τὴν ἀσπίδα εἴποι φιάλην μὴ Ἄρεως ἀλλ' ἄοινον.

Πεποιημένον δ' ἐστὶν ὅ, ὅλως μὴ καλούμενον ὑπὸ τινῶν, αὐτὸς τίθεται ὁ ποιητής· δοκεῖ γὰρ ἔνια εἶναι τοιαῦτα, οἷον τὰ κέρατα ἔρνυγας καὶ τὸν ἱερέα ἀρητῆρα. ἐπεκτεταμένον
1458a δέ ἐστιν ἢ ἀφῃρημένον τὸ μὲν ἐὰν φωνήεντι μακροτέρῳ κεχρημένον ᾖ τοῦ οἰκείου ἢ συλλαβῇ ἐμβεβλημένῃ, τὸ δὲ ἂν ἀφῃρημένον τι ᾖ αὐτοῦ· ἐπεκτεταμένον μὲν οἷον τὸ πόλεως πόληος καὶ τὸ Πηλείδου Πηληιάδεω, ἀφῃρημένον δὲ οἷον τὸ κρῖ καὶ τὸ δῶ καὶ «μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ». ἐξηλλαγμένον δ' ἐστὶν ὅταν τοῦ ὀνομαζομένου τὸ μὲν καταλείπῃ τὸ δὲ ποιῇ, οἷον τὸ «δεξιτερὸν κατὰ μαζόν» ἀντὶ τοῦ δεξιόν.

Αὐτῶν δὲ τῶν ὀνομάτων τὰ μὲν ἄρρενα τὰ δὲ θήλεα τὰ δὲ μεταξύ· ἄρρενα μὲν ὅσα τελευτᾷ εἰς τὸ Ν καὶ Ρ καὶ Σ καὶ ὅσα ἐκ τούτου σύγκειται (ταῦτα δ' ἐστὶν δύο, Ψ καὶ Ξ), θήλεα δὲ ὅσα ἐκ τῶν φωνηέντων εἴς τε τὰ ἀεὶ μακρά, οἷον εἰς Η καὶ Ω, καὶ τῶν ἐπεκτεινομένων εἰς Α· ὥστε ἴσα συμβαίνει πλήθει εἰς ὅσα τὰ ἄρρενα καὶ τὰ θήλεα· τὸ γὰρ Ψ καὶ τὸ Ξ

semilla es «sembrar», pero la emisión de la luz desde el sol no tiene nombre; sin embargo, esto con relación a la luz del sol es como sembrar con relación a la semilla, por lo cual se ha dicho «sembrando luz de origen divino». Y todavía se puede usar esta clase de metáfora de otro modo, aplicando el nombre ajeno y negándole alguna de las cosas propias; por ejemplo, llamando al escudo «copa», no «de Ares», sino «sin vino» [306] ....

Nombre inventado es el que, no siendo usado absolutamente por nadie, lo establece el poeta por su cuenta; parece, en efecto, que hay algunos de esta clase, por ejemplo ἔρνυγας con el sentido de «cuernos» y ἀρητῆρα con el de «sacerdote» [307]. Puede ser
1458a también alargado o abreviado; es lo primero, si emplea una vocal más larga que la suya propia o una sílaba intercalada;

similiter dicetur, ut illud, semen quidem iacere, serere, flammam vero emitti a sole sine nomine est: sed similiter se habet hoc ad solem et serere ad semen, quamobrem dictum est «serens a deo conditam flammam». ac licet uti hoc translationis modo et aliter, ut cum appellaverit id quod alienum est, neget aliquid eorum quae propria sunt; ut si scutum dicat poculum non Martis, sed sine vino.

Factum est quod, ab aliquibus prorsus non appellatum, ipse ponit poeta: videntur enim aliqua esse talia, ut *cornua* ἐρνύτας et *sacerdotem* ἀρητῆρα. protractum est vel sub- tractum, illud quidem, si vocali longiore usum fuerit quam pro- 1458a
pria sit, vel syllaba inculcata; hoc vero si sublatum fuerit quippiam vel ab ipso vel ab eo quod inculcatum est. protractum quidem, ut illud πόλεως πόληος, et illud πηλείδου πηληϊάδεω. sublatum vero, ut illud κρῖ et illud δῶ et μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ. immutatum est, quod nominati unam quidem partem reliquerit, alteram vero fecerit, ut illud δεξιτερὸν κατὰ μαζὸν pro δεξιόν.

Praeterea ex nominibus alia virilia alia muliebria alia interiecta. virilia quidem, quaecunque desinunt in ν et ρ, et quaecunque ex aliquo eorum quae muta sunt constant. atque ea sunt duo, ψ et ξ. muliebria vero, quaecunque ex vocalibus in ea quae semper longa sunt, ut in η et ω, et ex iis quae producuntur in α. quare evenit ut aequalia sint multitudine, in quaecunque desinunt

lo segundo, si se le ha quitado algo suyo; alargado, como πόλεως en πόληος y Πηλείδου en Πηληιάδεω; abreviado, como κρῖ, δῶ y μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ [308]. Alterado es cuando se conserva una parte del vocablo y se inventa otra, como δεξιτερὸν κατὰ μαζόν [309] en vez de δεξιόν.

De los nombres en sí, unos son masculinos; otros, femeninos, y otros, intermedios [310]. Son masculinos los que terminan en Ν, en Ρ, en Σ o en las letras compuestas de ésta, que son dos: la Ψ y la Ξ [311]. Femeninos, los que terminan en una de las vocales que son siempre largas, es decir, la Η y la Ω, o en Α alargada. De suerte que es igual el número de terminaciones para los mas-

ταὐτά ἐστιν. εἰς δὲ ἄφωνον οὐδὲν ὄνομα τελευτᾷ, οὐδὲ εἰς φωνῆεν βραχύ. εἰς δὲ τὸ Ι τρία μόνον, μέλι, κόμμι, πέπερι. εἰς δὲ τὸ Υ πέντε, πῶυ, νᾶπυ, γόνυ, δόρυ, ἄστυ. τὰ δὲ μεταξὺ εἰς ταῦτα καὶ Ν καὶ Σ.

22

Λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφῆ καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι. σαφεστάτη μὲν οὖν ἐστιν ἡ ἐκ τῶν κυρίων ὀνομάτων, ἀλλὰ ταπεινή· παράδειγμα δὲ ἡ Κλεοφῶντος ποίησις καὶ ἡ Σθενέλου. σεμνὴ δὲ καὶ ἐξαλλάττουσα τὸ ἰδιωτικόν ἡ τοῖς ξενικοῖς κεχρημένη· ξενικὸν δὲ λέγω γλῶτταν καὶ μεταφορὰν καὶ ἐπέκτασιν καὶ πᾶν τὸ παρὰ τὸ κύριον. ἀλλ' ἄν τις ἅπαντα τοιαῦτα ποιήσῃ, ἢ αἴνιγμα ἔσται ἢ βαρβαρισμός· ἂν μὲν οὖν ἐκ μεταφορῶν, αἴνιγμα, ἐὰν δὲ ἐκ γλωττῶν, βαρβαρισμός. αἰνίγματός τε γὰρ ἰδέα αὕτη ἐστί, τὸ λέγοντα ὑπάρχοντα ἀδύνατα συνάψαι· κατὰ μὲν οὖν τὴν τῶν ὀνομάτων σύνθεσιν οὐχ οἷόν τε τοῦτο ποιῆσαι, κατὰ δὲ τὴν μεταφορὰν ἐνδέχεται, οἷον «ἄνδρ' εἶδον πυρὶ χαλκὸν ἐπ' ἀνέρι κολλήσαντα», καὶ τὰ τοιαῦτα. τὰ δὲ ἐκ τῶν γλωττῶν βαρβαρισμός. δεῖ ἄρα κεκρᾶσθαί πως τούτοις· τὸ μὲν γὰρ μὴ ἰδιωτικὸν ποιήσει μηδὲ ταπεινὸν ἡ γλῶττα

culinos y para los femeninos; pues la Ψ y la Ξ son la misma. En muda no termina ningún nombre, ni en vocal breve [312]. En Ι, sólo tres: μέλι, κόμμι, πέπερι. En Υ, cinco: πῶυ, νᾶπυ, γόνυ, δόρυ, ἄστυ. Los intermedios terminan en una de éstas o en Ν o en Σ [313].

22

La excelencia de la elocución

La excelencia de la elocución consiste en que sea clara sin ser baja. Ahora bien, la que consta de vocablos [314] usuales es muy clara, pero baja; por ejemplo, la poesía de Cleofonte y la de

virilia et muliebria: nam ψ et ξ eadem sunt. in mutum autem nullum nomen desinit, neque in vocale breve. at in ι tria sola, μέλι, κόμμι, πέπερι. et in υ quinque, πῶυ, νᾶπυ, γόνυ, δόρυ, ἄστυ. interiecta vero in haec et ν et σ.

22

Elocutionis autem virtus est, ut sit perspicua et non humilis. ac maxime quidem perspicua est quae ex propriis nominibus constat, sed humilis. exemplum est Cleophontis poesis et Stheneli. at grandis et immutans id quod vulgare est, quae peregrinis utitur; peregrinum autem voco linguam et translationem et protractionem, et quidquid praeter proprium est. sed si quis simul omnia talia fecerit, aut aenigma erit aut barbarismus. si igitur ex translationibus, aenigma, si ex linguis, etiam barbarismus. aenigmatis autem forma est, ut qui dicit, copulet ea quae fieri non possunt. at secundum compositionem quidem nominum id fieri non potest: verum secundum translationem contingit, ut «virum vidi igne aes viro agglutinantem», et talia. ex linguis vero barbarismus. quamobrem aliquo modo his temperatur; ac non vulgare quidem

Esténelo [315]. Es noble, en cambio, y alejada de lo vulgar la que usa voces peregrinas; y entiendo por voz peregrina la palabra extraña, la metáfora, el alargamiento y todo lo que se aparta de lo usual. Pero, si uno lo compone todo de este modo, habrá enigma o barbarismo; si a base de metáforas, enigma [316]; si de palabras extrañas, barbarismo [317]. Pues la esencia del enigma consiste en unir, diciendo cosas reales, términos inconciliables. Ahora bien, según la composición de los vocablos no es posible hacer esto, pero sí lo es por la metáfora; por ejemplo, «vi a un hombre que había soldado con fuego bronce sobre un hombre» [318], y otros semejantes. Y el resultado de las palabras extrañas es el barbarismo. Por consiguiente, hay que hacer, por decirlo así, una mezcla de estas cosas; pues la palabra extraña, la metáfora,

καὶ ἡ μεταφορὰ καὶ ὁ κόσμος καὶ τἆλλα τὰ εἰρημένα εἴδη, τὸ δὲ κύριον τὴν σαφήνειαν.

Οὐκ ἐλάχιστον δὲ μέρος
1458b συμβάλλονται εἰς τὸ σαφὲς τῆς λέξεως καὶ μὴ ἰδιωτικὸν αἱ ἐπεκτάσεις καὶ ἀποκοπαὶ καὶ ἐξαλλαγαὶ τῶν ὀνομάτων· διὰ μὲν γὰρ τὸ ἄλλως ἔχειν ἢ ὡς τὸ κύριον, παρὰ τὸ εἰωθὸς γιγνόμενον, τὸ μὴ ἰδιωτικὸν ποιήσει, διὰ δὲ τὸ κοινωνεῖν τοῦ εἰωθότος, τὸ σαφὲς ἔσται. ὥστε οὐκ ὀρθῶς ψέγουσιν οἱ ἐπιτιμῶντες τῷ τοιούτῳ τρόπῳ τῆς διαλέκτου καὶ διακωμῳδοῦντες τὸν ποιητήν, οἷον Εὐκλείδης ὁ ἀρχαῖος, ὡς ῥᾴδιον ποιεῖν εἴ τις δώσει ἐκτείνειν ἐφ' ὁπόσον βούλεται, ἰαμβοποιήσας ἐν αὐτῇ τῇ λέξει «Ἐπιχάρην εἶδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα», καὶ «οὐκ ἄν γ' ἐράμενος τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον».

Τὸ μὲν οὖν φαίνεσθαί πως χρώμενον τούτῳ τῷ τρόπῳ γελοῖον· τὸ δὲ μέτρον κοινὸν ἁπάντων ἐστὶ τῶν μερῶν· καὶ γὰρ μεταφοραῖς καὶ γλώτταις καὶ τοῖς ἄλλοις εἴδεσι χρώμενος ἀπρεπῶς καὶ ἐπίτηδες ἐπὶ τὰ γελοῖα, τὸ αὐτὸ ἂν ἀπεργάσαιτο.

Τὸ δὲ ἁρμόττον πως ὅσον διαφέρει ἐπὶ τῶν ἐπῶν θεωρείσθω ἐντιθεμένων τῶν ὀνομάτων εἰς τὸ μέτρον. καὶ ἐπὶ τῆς γλώττης δὲ καὶ ἐπὶ τῶν μεταφορῶν καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων ἰδεῶν μετατιθεὶς ἄν τις τὰ κύρια ὀνόματα κατίδοι ὅτι ἀληθῆ λέγομεν· οἷον τὸ αὐτὸ ποιήσαντος ἰαμβεῖον Αἰσχύλου καὶ Εὐριπίδου, ἓν δὲ μόνον ὄνομα μεταθέν-

el adorno y las demás especies mencionadas evitarán la vulgaridad y bajeza, y el vocablo usual producirá la claridad.

1458b También contribuyen mucho a la claridad de la elocución y a evitar su vulgaridad los alargamientos, apócopes y alteraciones de los vocablos; pues por no ser como el usual, apartándose de lo corriente, evitará la vulgaridad, y, por participar de lo corriente, habrá claridad. No tienen, pues, razón quienes reprueban tal clase de estilo y ridiculizan al poeta, como Euclides el Viejo[319], que consideraba fácil componer versos si se permitía alargar las sílabas a capricho, y, a manera de sátira, compuso en el lenguaje de la conversación estos versos: Ἐπιχάρην εἶδον Μαραθῶνάδε

efficiet neque humile lingua et translatio et ornatus et aliae formae quae dictae sunt, perspicuitatem vero proprium.

At non minimam partem conferunt ad perspicuam elocutionem et non vul- 1458b
garem protractiones et subtractiones et immutationes nominum: nam quoniam hoc aliter se habet ac proprium, quod factum est praeter consuetum, non vulgare efficiet; quoniam autem commune aliquid habet cum eo quod est consuetum, erit perspicuum. quare non recte vituperant, qui reprehendunt talem modum locutionis ac maledictis poetam insectantur, ut Euclides ille antiquus, quod facile sit poetice agere, si quis concesserit protrahere, quantum velit, eum qui iambis usus sit in eadem locutione, ut ἦ τίχαριν εἶδον μαραθῶνα δὲ βαδίζοντα, et οὐκ ἂν γεινάμενος τὸν ἐκείνου ἔξελε βορόν.

Ac cum appareat quidem aliquo modo aliquem sequi hunc ipsum usum, id ridiculum est. mensura vero communis est omnium partium. etenim qui translationibus et linguis et aliis formis uteretur indecore et studiose ad ridicula, idem efficeret.

Id autem quod congruit, quantum excellat in heroico carmine, consideretur iniectis nominibus in metrum. et certe in linguis et in translationibus et in aliis formis, si quis posuerit propria nomina, videbit a nobis dici ea quae vera sunt, ut cum eundem iambicum fecit Aeschylus et Euripides, et unum

βαδίζοντα y οὐκ ἂν γ' ἐράμενος τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον[320].

Así, pues, el uso en cierto modo ostentoso de este modo de expresarse es ridículo, y la mesura es necesaria en todas las partes de la elocución; en efecto, quien use metáforas, palabras extrañas y demás figuras sin venir a cuento, conseguirá lo mismo que si buscase adrede un efecto ridículo.

Lo ventajoso que es, en cambio, su uso conveniente, puede verse en los poemas épicos introduciendo en el verso los vocablos corrientes. Quien sustituya la palabra extraña, las metáforas y las demás figuras por los vocablos usuales verá que es verdad lo que decimos; así, habiendo compuesto el mismo verso yámbico Esquilo y Eurípides, que sustituyó un solo vocablo poniendo en

τος, ἀντὶ κυρίου εἰωθότος γλῶτταν, τὸ μὲν φαίνεται καλὸν τὸ δ' εὐτελές. Αἰσχύλος μὲν γὰρ ἐν τῷ Φιλοκτήτῃ ἐποίησε

φαγέδαινα ἥ μου σάρκας ἐσθίει ποδός.

ὁ δὲ ἀντὶ τοῦ ἐσθίει τὸ θοινᾶται μετέθηκεν. καὶ

νῦν δέ μ' ἐὼν ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἀεικής,

εἴ τις λέγοι τὰ κύρια μετατιθεὶς

νῦν δέ μ' ἐὼν μικρός τε καὶ ἀσθενικὸς καὶ ἀειδής·

καὶ

δίφρον ἀεικέλιον καταθεὶς ὀλίγην τε τράπεζαν,
δίφρον μοχθηρὸν καταθεὶς μικράν τε τράπεζαν·

καὶ τὸ «ἠιόνες βοόωσιν», ἠιόνες κράζουσιν.

Ἔτι δὲ Ἀριφράδης τοὺς τραγῳδοὺς ἐκωμῴδει ὅτι ἃ οὐδεὶς ἂν εἴποι ἐν τῇ διαλέκτῳ τούτοις χρῶνται, οἷον τὸ δωμάτων ἄπο, ἀλλὰ μὴ ἀπὸ δωμάτων, καὶ τὸ σέθεν, καὶ τὸ ἐγὼ δέ νιν, καὶ τὸ
1459a Ἀχιλλέως πέρι, ἀλλὰ μὴ περὶ Ἀχιλλέως, καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα. διὰ γὰρ τὸ μὴ εἶναι ἐν τοῖς κυρίοις ποιεῖ τὸ μὴ ἰδιωτικὸν ἐν τῇ λέξει ἅπαντα τὰ τοιαῦτα· ἐκεῖνος δὲ τοῦτο ἠγνόει.

Ἔστιν δὲ μέγα μὲν τὸ ἑκάστῳ τῶν εἰρημένων πρεπόντως χρῆσθαι, καὶ διπλοῖς ὀνόμασι καὶ γλώτταις, πολὺ δὲ

vez del usual y corriente una palabra extraña, un verso resulta hermoso, y vulgar el otro. Esquilo, en efecto, había escrito en el *Filoctetes*:

φαγέδαινα ἥ μου σάρκας ἐσθίει ποδός
(una úlcera que come las carnes de mi pie),

y Eurípides puso θοινᾶται («devora») en vez de ἐσθίει. Y lo mismo si en

νῦν δέ μ' ἐὼν ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἀεικής [321]

uno pusiera los vocablos usuales:

νῦν δέ μ' ἐὼν μικρός τε καὶ ἀσθενικὸς καὶ ἀειδής·

solum nomen immutavit, et posuit linguam pro proprio consueto. atque unum quidem apparet pulchrum, alterum vero humile. nam Aeschylus in Philoctete fecit φαγέδαινα ἥ μου σάρκας ἐσθίει ποδός, «phagedaena, quae mei carnes comedit pedis», hic vero pro ἐσθίει posuit θοινᾶται, epulatur. et Νῦν δέ μ' ἐὼν μικρός τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἀεικής, «Nunc autem me, qui est parvusque et nihili et indecens». si quis dicit positis propriis Νῦν δέ μ' ἐὼν μικρός τε, καὶ ἀσθενικὸς καὶ ἀειδής, «Nunc autem me, qui est parvusque et imbecillis et deformis». et Δίφρον ἀεικέλιον καταθεὶς ὀλίγην τε τράπεζαν, «Sedile non conveniens cum posuisset, paucamque mensam». et illud ἠιόνες βοόωσιν, ἠιόνες κράζουσιν «Littora vociferantur», littora clamant.

Praeterea vero Ariphrades tragoedis maledicebat, quod quae nemo diceret in sermone, iis uterentur, quale illud est, δωμάτων ἄπο domibus ab, sed non ἀπὸ δωμάτων a domibus; et illud σέθεν tui; et illud ἐγὼ δέ νιν ego
autem ipsum; et illud Ἀχιλλέως πέρι Achille de, sed non περὶ 1459a
Ἀχιλλέως de Achille; et quaecunque alia talia. nam quoniam non sunt in propriis, faciunt id quod non vulgare est haec omnia in elocutione: ille vero hoc nesciebat.

Iam magnum est uti congruenter unoquoque de iis quae dicta sunt, et duplicibus nomini-

Y lo mismo

δίφρον ἀεικέλιον καταθεὶς ὀλίγην τε τράπεζαν [322],
δίφρον μοχθηρὸν καταθεὶς μικράν τε τράπεζαν.

Y aquello de «ἠιόνες βοόωσιν», ἠιόνες κράζουσιν [323].

Por su parte, Arífrades [324] ridiculizaba a los poetas trágicos por usar expresiones que nadie diría en la conversación, por ejemplo δομάτων ἄπο y no ἀπὸ δομάτων, y σέθεν, y ἐγὼ δέ
νιν, y Ἀχιλλέως πέρι en vez de περὶ Ἀχιλλέως, y otras seme- 1459a
jantes. Pues todas estas expresiones, por no estar entre las usuales, evitan la vulgaridad en la elocución; pero él ignoraba esto.

Es importante usar convenientemente cada uno de los recursos mencionados, por ejemplo los vocablos dobles y las palabras

μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι. μόνον γὰρ τοῦτο οὔτε παρ' ἄλλου ἔστι λαβεῖν εὐφυΐας τε σημεῖόν ἐστι· τὸ γὰρ εὖ μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἐστιν. τῶν δ' ὀνομάτων τὰ μὲν διπλᾶ μάλιστα ἁρμόττει τοῖς διθυράμβοις, αἱ δὲ γλῶτται τοῖς ἡρωικοῖς, αἱ δὲ μεταφοραὶ τοῖς ἰαμβείοις. καὶ ἐν μὲν τοῖς ἡρωικοῖς ἅπαντα χρήσιμα τὰ εἰρημένα, ἐν δὲ τοῖς ἰαμβείοις, διὰ τὸ ὅτι μάλιστα λέξιν μιμεῖσθαι, ταῦτα ἁρμόττει τῶν ὀνομάτων ὅσοις κἂν ἐν λόγοις τις χρήσαιτο· ἔστι δὲ τὰ τοιαῦτα τὸ κύριον καὶ μεταφορὰ καὶ κόσμος.

Περὶ μὲν οὖν τραγῳδίας καὶ τῆς ἐν τῷ πράττειν μιμήσεως, ἔστω ἡμῖν ἱκανὰ τὰ εἰρημένα.

23

Περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς, ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγῳδίαις συνιστάναι δραματικοὺς καὶ περὶ μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος, ἵν' ὥσπερ ζῷον ἓν ὅλον ποιῇ τὴν οἰκείαν ἡδονήν, δῆλον, καὶ μὴ ὁμοίας ἱστορίαις τὰς συνθέσεις εἶναι, ἐν αἷς ἀνάγκη οὐχὶ μιᾶς πράξεως ποιεῖσθαι δήλωσιν ἀλλ' ἑνὸς χρόνου, ὅσα ἐν τούτῳ συνέβη περὶ ἕνα ἢ πλείους, ὧν ἕκαστον ὡς ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἄλληλα. ὥσπερ γὰρ κατὰ τοὺς αὐτοὺς χρόνους ἥ τ' ἐν Σαλαμῖνι ἐγένετο

extrañas; pero lo más importante con mucho es dominar la metáfora. Esto es, en efecto, lo único que no se puede tomar de otro, y es indicio de talento; pues hacer buenas metáforas es percibir la semejanza. De los vocablos, los dobles se adaptan principalmente a los ditirambos; las palabras extrañas, a los versos heroicos, y las metáforas, a los yámbicos. Por lo demás, en los versos heroicos pueden usarse todos los recursos mencionados; pero en los yámbicos, por ser los que más imitan el lenguaje ordinario, son adecuados los vocablos que uno usaría también en prosa, a saber, el vocablo usual, la metáfora y el adorno.

Así, pues, acerca de la tragedia, es decir, de la imitación por medio de la acción, baste lo dicho.

bus et linguis. at maximum est metaphoricum esse: solum enim hoc neque ab alio licet assumere, et boni ingenii signum est. bene enim transferre est simile intueri. ex nominibus autem duplicia quidem maxime conveniunt dithyrambis, linguae vero heroicis, at translationes iambicis. et in heroicis quidem omnia utilia quae dicta sunt: verum in iambicis, quia quam maxime collocutionem imitantur, ex nominibus illa congruunt quibuscunque etiam in sermonibus aliquis uteretur. sunt autem talia proprium et translatio et ornatus.

Ac de tragoedia quidem, et de imitatione quae in agendo posita est, nobis satis sint quae exposita sunt.

23

De narrativa autem et in metro imitatione, oportet fabulas constituere quemadmodum dramaticas in tragoediis, et circa unam actionem totam et perfectam, habentem principium et medium et finem, ut quemadmodum animal unum totum efficiat propriam voluptatem, nec similes esse historias consuetas, in quibus necesse est non unius actionis efficere expositionem sed unius temporis, quaecunque in eo evenerunt circa unum vel plures, quorum unumquodque, ut sors tulit, alterum respicit. quemadmodum enim secundum eadem tempora et in Salamine facta

23

Unidad de acción en la epopeya

En cuanto a la imitación narrativa y en verso, es evidente que se debe estructurar las fábulas, como en las tragedias [325], de manera dramática y en torno a una sola acción entera y completa, que tenga principio, partes intermedias y fin, para que, como un ser vivo único y entero, produzca el placer que le es propio; y que las composiciones no deben ser semejantes a los relatos históricos, en los que necesariamente se describe no una sola acción, sino un solo tiempo, es decir, todas las cosas que durante él acontecieron a uno o a varios, cada una de las cuales tiene con las demás relación puramente casual. Pues, así como la batalla naval de Salamina y la lucha de los cartagineses en

ναυμαχία καὶ ἡ ἐν Σικελίᾳ Καρχηδονίων μάχη, οὐδὲν πρὸς τὸ αὐτὸ συντείνουσαι τέλος, οὕτω καὶ ἐν τοῖς ἐφεξῆς χρόνοις ἐνίοτε γίνεται θάτερον μετὰ θατέρου, ἐξ ὧν ἓν οὐδὲν γίνεται τέλος. σχεδὸν δὲ οἱ πολλοὶ τῶν ποιητῶν τοῦτο δρῶσι.

Διό, ὥσπερ εἴπομεν ἤδη, καὶ ταύτῃ θεσπέσιος ἂν φανείη Ὅμηρος παρὰ τοὺς ἄλλους, τῷ μηδὲ τὸν πόλεμον καίπερ ἔχοντα ἀρχὴν καὶ τέλος ἐπιχειρῆσαι ποιεῖν ὅλον· λίαν γὰρ ἂν μέγας καὶ οὐκ εὐσύνοπτος ἔμελλεν ἔσεσθαι ὁ μῦθος, ἢ τῷ μεγέθει μετριάζοντα καταπεπλεγμένον τῇ ποικιλίᾳ. νῦν δ' ἓν μέρος ἀπολαβὼν ἐπεισοδίοις κέχρηται αὐτῶν πολλοῖς, οἷον νεῶν καταλόγῳ καὶ ἄλλοις ἐπεισοδίοις, οἷς διαλαμβάνει τὴν ποίησιν.

Οἱ δ' ἄλλοι περὶ ἕνα ποιοῦσι
1459b καὶ περὶ ἕνα χρόνον καὶ μίαν πρᾶξιν πολυμερῆ, οἷον ὁ τὰ Κυπρικὰ ποιήσας καὶ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα. τοιγαροῦν ἐκ μὲν Ἰλιάδος καὶ Ὀδυσσείας μία τραγῳδία ποιεῖται ἑκατέρας ἢ δύο μόναι, ἐκ δὲ Κυπρίων πολλαί, καὶ τῆς μικρᾶς Ἰλιάδος πλέον ὀκτώ, οἷον ὅπλων κρίσις, Φιλοκτήτης, Νεοπτόλεμος, Εὐρύπυλος, πτωχεία, Λάκαιναι, Ἰλίου πέρσις καὶ ἀπόπλους καὶ Σίνων καὶ Τρῳάδες.

Sicilia tuvieron lugar por el mismo tiempo[326], sin que de ningún modo tendieran al mismo fin, así también, en tiempos contiguos, a veces acontece una cosa junto con otra sin que de ningún modo tengan un fin único. Pero quizá la mayoría de los poetas cometen este error.

Por eso, como ya hemos dicho[327], también en esto puede considerarse divino a Homero comparado con los otros, porque tampoco intentó narrar en su poema la guerra entera, aunque ésta tenía principio y fin; pues la fábula habría sido demasiado grande y no fácilmente visible en conjunto, o bien, guardando mesura en la extensión, la habría complicado por la variedad excesiva. Tomó, pues, sólo una parte, y usó muchas otras como

est navalis pugna et in Sicilia Carthaginiensium pugna, nequaquam ad eundem tendentes finem, sic et in temporibus consequentibus aliquando fit alterum cum altero, ex quibus non est unus finis. ac ferme id faciunt poetarum multi.

Quamobrem, ut iam dicebamus, et in hac parte divinus apparere Homerus praeter ceteros potest, et quia neque bellum, quamvis habens principium et finem, aggressus est versibus totum describere; valde enim magnum, et quod non facile conspici poterat, evasurum erat, vel magnitudine se modice habens intertextum varietate. nunc autem cum abstulisset unam partem, episodiis usus est ipsorum multis, ut navium catalogo et aliis episodiis, quibus distinguit poesim.

Alii vero circa unum canunt et circa unum tempus et unam 1459b
actionem multarum partium, ut qui Cyprica fecit et parvam Iliadem. igitur ex Iliade et Odyssea una tragoedia fit ex utraque, vel duae solae; at ex Cypriis multae, et ex parva Iliade plus quam octo, ut Armorum iudicium, Philoctetes, Neoptolemus, Eurypylus, Mendicatio, Lacaenae, Ilii direptio et Reditus classis et Sinon et Troades.

episodios, por ejemplo el Catálogo de las Naves y otros episodios que intercala en su poema.

Los demás, en cambio, componen su obra en torno a un solo personaje, o a un único tiempo, o a una sola acción de muchas 1459b
partes, como el que compuso los *Cantos Cípricos*[328] y la *Pequeña Ilíada*. Así, pues, de la *Ilíada* y de la *Odisea* se puede hacer una tragedia de cada una, o dos solas; pero de los *Cantos Ciprios*, muchas, y de la *Pequeña Ilíada*, más de ocho[329], como el *Juicio de las Armas*, *Filoctetes*, *Neoptólemo*, *Eurípilo*, *La mendicación*, *Las lacedemonias*, *El saco de Ilión*, *El retorno de las naves*, *Sinón* y *Las troyanas*.

24

Ἔτι δὲ τὰ εἴδη ταὐτὰ δεῖ ἔχειν τὴν ἐποποιίαν τῇ τραγῳδίᾳ, ἢ γὰρ ἁπλῆν ἢ πεπλεγμένην ἢ ἠθικὴν ἢ παθητικήν· καὶ τὰ μέρη ἔξω μελοποιίας καὶ ὄψεως ταὐτά· καὶ γὰρ περιπετειῶν δεῖ καὶ ἀναγνωρίσεων καὶ παθημάτων· ἔτι τὰς διανοίας καὶ τὴν λέξιν ἔχειν καλῶς. οἷς ἅπασιν Ὅμηρος κέχρηται καὶ πρῶτος καὶ ἱκανῶς. καὶ γὰρ τῶν ποιημάτων ἑκάτερον συνέστηκεν, ἡ μὲν Ἰλιὰς ἁπλοῦν καὶ παθητικόν, ἡ δὲ Ὀδύσσεια πεπλεγμένον (ἀναγνώρισις γὰρ διόλου) καὶ ἠθική· πρὸς δὲ τούτοις λέξει καὶ διανοίᾳ πάντα ὑπερβέβληκεν.

Διαφέρει δὲ κατά τε τῆς συστάσεως τὸ μῆκος ἡ ἐποποιία καὶ τὸ μέτρον. τοῦ μὲν οὖν μήκους ὅρος ἱκανὸς ὁ εἰρημένος· δύνασθαι γὰρ δεῖ συνορᾶσθαι τὴν ἀρχὴν καὶ τὸ τέλος. εἴη δ' ἂν τοῦτο, εἰ τῶν μὲν ἀρχαίων ἐλάττους αἱ συστάσεις εἶεν, πρὸς δὲ τὸ πλῆθος τραγῳδιῶν τῶν εἰς μίαν ἀκρόασιν τιθεμένων παρήκοιεν. ἔχει δὲ πρὸς τὸ ἐπεκτείνεσθαι τὸ μέγεθος πολύ τι ἡ ἐποποιία ἴδιον, διὰ τὸ ἐν μὲν τῇ τραγῳδίᾳ μὴ ἐνδέχεσθαι ἅμα πραττόμενα πολλὰ μέρη μιμεῖσθαι, ἀλλὰ τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καὶ τῶν ὑποκριτῶν μέρος μόνον· ἐν δὲ τῇ ἐποποιίᾳ, διὰ τὸ διήγησιν εἶναι, ἔστι πολλὰ μέρη ἅμα ποιεῖν περαινόμενα, ὑφ' ὧν,

24

Especies y partes de la epopeya

Además, en cuanto a las especies, la epopeya debe tener las mismas que la tragedia, pues ha de ser simple o compleja, de carácter o patética[330]; y también las partes constitutivas, fuera de la melopeya y el espectáculo, deben ser las mismas[331]; pues también aquí se requieren peripecias, agniciones y lances patéticos. Asimismo deben ser brillantes los pensamientos y la elocución. Todo esto lo practicó Homero por vez primera y convenientemente. En efecto, cada uno de los dos poemas es, en cuanto a su composición, la *Iliada* simple y patética, y la *Odisea* compleja (pues hay agniciones por toda ella[332]) y de carácter; y, además, en elocución y pensamiento los supera a todos.

24

Praeterea vero epopoeiam oportet habere formas easdem cum tragoedia: aut enim simplicem aut implexam aut moratam aut affectam oportet esse. et partes extra melopoeiam et apparatum easdem: etenim ei opus est peripetiis et agnitionibus et affectibus. praeterea sententias et elocutionem recte habere. quibus omnibus Homerus usus est primus et satis: etenim poematum utrumque constitutum est, Ilias quidem simplex et affectum, Odyssea vero implexum: agnitio enim per totum et moralis est. ad haec dictione et sententia omnes superavit.

Differt autem epopoeia et constitutionis longitudine et metro. ac longitudinis quidem terminus sufficiens dictus est: debet enim esse eiusmodi ut simul conspici et principium et finis possit. id sane esset, si priscis minores constitutiones essent, et pervenirent ad multitudinem tragoediarum quae in unam ponerentur auditionem. habet vero multum quiddam epopoeia, et quidem proprium, ut extendere magnitudinem possit, propterea quod non contingit in tragoedia imitari multas partes quae eodem tempore geruntur, sed eam solam quae geritur in scena et histrionum est. at in epopoeia, quia narratio est, licet efficere ut simul multae partes ad finem

Pero la epopeya se distingue por la largura de la composición y por el verso. En cuanto al límite de la extensión, es conveniente el que hemos dicho[333]; es preciso, en efecto, que pueda contemplarse simultáneamente el principio y el fin. Y esto será posible si las composiciones son más breves que las antiguas y se aproximan al conjunto de las tragedias que se representan en una audición. Pero la epopeya tiene, en cuanto al aumento de su extensión, una peculiaridad importante, porque en la tragedia no es posible imitar varias partes de la acción como desarrollándose al mismo tiempo, sino tan sólo la parte que los actores representan en la escena[334]; mientras que en la epopeya, por ser una narración, puede el poeta presentar muchas partes realizándose simultáneamente, gracias a las cuales, si son apropiadas,

οἰκείων ὄντων, αὔξεται ὁ τοῦ ποιήματος ὄγκος. ὥστε τοῦτ' ἔχει τὸ ἀγαθὸν εἰς μεγαλοπρέπειαν καὶ τὸ μεταβάλλειν τὸν ἀκούοντα καὶ ἐπεισοδιοῦν ἀνομοίοις ἐπεισοδίοις· τὸ γὰρ ὅμοιον, ταχὺ πληροῦν, ἐκπίπτειν ποιεῖ τὰς τραγῳδίας.

Τὸ δὲ μέτρον τὸ ἡρωικὸν ἀπὸ τῆς πείρας ἥρμοκεν. εἰ γάρ τις ἐν ἄλλῳ τινὶ μέτρῳ διηγηματικὴν μίμησιν ποιοῖτο ἢ ἐν πολλοῖς, ἀπρεπὲς ἂν φαίνοιτο· τὸ γὰρ ἡρωικὸν στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν (διὸ καὶ γλώττας καὶ μεταφορὰς δέχεται μάλιστα· περιττὴ γὰρ καὶ ἡ διηγηματικὴ μίμησις τῶν ἄλλων), τὸ δὲ ἰαμβεῖον καὶ τετράμετρον κινητικά, καὶ τὸ μὲν ὀρχηστικὸν τὸ δὲ πρακτικόν. ἔτι δὲ ἀτοπώτερον εἰ μιγνύοι τις αὐτά, ὥσπερ Χαιρήμων. διὸ οὐδεὶς μακρὰν σύστασιν ἐν ἄλλῳ πεποίηκεν ἢ τῷ ἡρῴῳ, ἀλλ' ὥσπερ εἴπομεν αὐτὴ ἡ φύσις διδάσκει τὸ ἁρμόττον αὐτῇ διαιρεῖσθαι.

Ὅμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἄξιος ἐπαινεῖσθαι, καὶ δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἀγνοεῖ ὃ δεῖ ποιεῖν αὐτόν. αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γάρ ἐστι κατὰ ταῦτα μιμητής. οἱ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοὶ μὲν δι' ὅλου ἀγωνίζονται, μιμοῦνται δὲ ὀλίγα καὶ ὀλιγάκις· ὁ δὲ ὀλίγα

aumenta la amplitud del poema. De suerte que tiene esta ventaja para su esplendor y para recrear al oyente y para conseguir variedad con episodios diversos. Pues la semejanza, que sacia pronto, hace que fracasen las tragedias.

En cuanto al metro, la experiencia demuestra que el heroico[335] es el apropiado. Pues si alguien compusiera una imitación narrativa en otro tipo de verso, o en varios, se vería que era impropio. Y es que el heroico es el más reposado y amplio de los metros (por eso es el que mejor admite palabras extrañas y metáforas; pues también la imitación narrativa es más extensa que las otras); en cambio, el yámbico[336] y el tetrámetro[337] son ligeros, y aptos, éste para la danza, y aquél, para la acción. Y estaría aún más

perducantur, quae cum propriae sint, augent poematis molem. quare hoc habet, quod bonum est ad magnificentiam et ad mutationem audientis et ad incrementum, quod fit dissimilibus episodiis: simile enim, quod cito satietatem affert, efficit ut tragoediae displiceant.

Metrum autem heroicum ex experientia quadravit: nam si quis aliquo alio metro narrativam imitationem efficeret aut multis, indecorum certe appareret. heroicum enim firmissimum et tumidissimum est metrorum; quamobrem et linguas et translationes maxime recipit. supervacanea enim est narrativa motio aliarum. iambicum vero et tetrametrum mobilia sunt, hoc quidem ad saltationem accommodatum, illud vero rebus agendis idoneum. praeterea vero absurdius sit, si quis ipsa misceat, ut Chaeremon. quamobrem nemo fecit longam constitutionem alio nisi heroo. sed, ut dicimus, ipsa docet natura ut illud ipsum partiamur quod congruit.

Homerus autem et in aliis multis dignus est qui laudetur, et in hoc etiam, quod solus inter poetas id non ignorat quod ipsum facere oportet. ipsi enim poetae quam paucissima dicenda sunt: etenim ipse non est secundum haec imitator. ac alii quidem ipsi per totum in actione versantur, et pauca imitantur ac paucis in locis: at hic cum pauca praefatus sit, sta-

fuera de lugar mezclarlos, como Queremón[338]. Por eso nadie ha hecho una composición larga sino en el heroico; y es que, como hemos dicho[339], la naturaleza misma enseña a discernir lo que se adapta a ella.

Homero es digno de alabanza por otras muchas razones, pero sobre todo por ser el único de los poetas que no ignora lo que debe hacer. Personalmente, en efecto, el poeta debe decir muy pocas cosas; pues, al hacer esto[340], no es imitador. Ahora bien, los demás continuamente están en escena ellos mismos, e imitan pocas cosas y pocas veces[341]. Él, en cambio, tras un breve preám-

φροιμιασάμενος εὐθὺς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι ἦθος, καὶ οὐδέν' ἀήθη ἀλλ' ἔχοντα ἦθος.

Δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς τραγῳδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστόν, μᾶλλον δ' ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιίᾳ τὸ ἄλογον, δι' ὃ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν, διὰ τὸ μὴ ὁρᾶν εἰς τὸν πράττοντα· ἐπεὶ τὰ περὶ τὴν Ἕκτορος δίωξιν ἐπὶ σκηνῆς ὄντα γελοῖα ἂν φανείη, οἱ μὲν ἑστῶτες καὶ οὐ διώκοντες, ὁ δὲ ἀνανεύων, ἐν δὲ τοῖς ἔπεσιν λανθάνει. τὸ δὲ θαυμαστὸν ἡδύ· σημεῖον δέ, πάντες γὰρ προστιθέντες ἀπαγγέλλουσιν ὡς χαριζόμενοι.

Δεδίδαχεν δὲ μάλιστα Ὅμηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ· ἔστι δὲ τοῦτο παραλογισμός. οἴονται γὰρ οἱ ἄνθρωποι, ὅταν τουδὶ ὄντος τοδὶ ᾖ ἢ γινομένου γίνηται, εἰ τὸ ὕστερον ἔστιν, καὶ τὸ πρότερον εἶναι ἢ γίνεσθαι· τοῦτο δέ ἐστι ψεῦδος. διὸ δή, ἂν τὸ πρῶτον ψεῦδος, ἀλλ' οὐδὲ τούτου ὄντος ἀνάγκη εἶναι ἢ γενέσθαι ἢ προσθεῖναι· διὰ γὰρ τὸ τοῦτο εἰδέναι ἀληθὲς ὄν, παραλογίζεται ἡμῶν ἡ ψυχὴ καὶ τὸ πρῶτον ὡς ὄν. παράδειγμα δὲ τούτου τὸ ἐκ τῶν Νίπτρων.

Προαιρεῖσθαί τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα· τούς τε λόγους μὴ συνίστασθαι ἐκ μερῶν ἀλόγων, ἀλλὰ μάλιστα μὲν μηδὲν ἔχειν ἄλογον, εἰ δὲ μή, ἔξω τοῦ μυθεύματος, ὥσπερ

bulo, introduce al punto un varón, o una mujer, o algún otro personaje [342], y ninguno sin carácter, sino caracterizado.

Es preciso, ciertamente, incorporar a las tragedias lo maravilloso; pero lo irracional, que es la causa más importante de lo maravilloso, tiene más cabida en la epopeya, porque no se ve al que actúa; en efecto, lo relativo a la persecución de Héctor, puesto en escena, parecería ridículo, al estar unos quietos y no perseguirlo, y contenerlos el otro con señales de cabeza; pero en la epopeya no se nota [343]. Y lo maravilloso es agradable; y prueba de ello es que todos, al contar algo, añaden por su cuenta, pensando agradar.

Fue también Homero el gran maestro de los demás poetas en decir cosas falsas como es debido. Y esto constituye paralogis-

tim inducit virum aut mulierem aut aliquos alios mores, et nihil morum expers, sed habens mores.

Ac oportet quidem in tragoediis efficere id quod admirabile est: sed magis in epopoeia contingit id quod ratione vacat. quamobrem contingit maxime id quod admirabile est, quia non spectant in agentem, quoniam quae evenerunt circa Hectoris insectationem, in scena certe apparerent ridicula, hi quidem stantes et non insectantes, hic vero renuens: at in epicis latent. iam admirabile iucundum est. ac signum est, quod omnes addentes nuntiant, tanquam gratificantes.

Et docuit maxime Homerus alios falsa dicere ut oportet. atque hoc naturam habet paralogismi: existimant enim homines, quando, dum unum est aut factum est, alterum fit, si posterius est, etiam prius esse vel fieri; hoc autem mendacium est. idcirco primum iam certe mendacium est. sed necesse non est, dum unum est, ut alterum sit vel fiat vel apponatur. nam quia scit hoc verum esse, falso ratiocinatur animus noster etiam primum, tanquam id quod sit.

Eligenda autem sunt quae fieri non possunt et verisimilia sunt, magis quam quae fieri possunt et parum apposita sunt ad persuadendum. ac sermones non constituendi ex partibus carentibus ratione, sed maxime quidem, ut nihil habeant quod careat ratione, si vero non sint tales, at certe habeant extra fabu-

mo [344]. Pues creen los hombres que cuando, al existir o producirse una cosa, existe o se produce otra, si la posterior existe, también la anterior existe o se produce; pero esto es falso. Por eso, en efecto, si la primera es falsa, tampoco, aunque exista la segunda, es necesario que [la primera] exista o se produzca o se suponga; pues, por saber que la segunda es verdadera, nuestra alma concluye falsamente que también existe la primera. Y un ejemplo de esto puede verse en el *Lavatorio* [345].

Se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble. Y los argumentos no deben componerse de partes irracionales, sino que, o no deben en absoluto tener nada irracional, o, de lo contrario, ha de estar fuera de la fábula, como el desconocer

Οἰδίπους τὸ μὴ εἰδέναι πῶς ὁ Λάιος ἀπέθανεν, ἀλλὰ μὴ ἐν τῷ δράματι, ὥσπερ ἐν Ἠλέκτρᾳ οἱ τὰ Πύθια ἀπαγγέλλοντες ἢ ἐν Μυσοῖς ὁ ἄφωνος ἐκ Τεγέας εἰς τὴν Μυσίαν ἥκων. ὥστε τὸ λέγειν ὅτι ἀνῄρητο ἂν ὁ μῦθος, γελοῖον· ἐξ ἀρχῆς γὰρ οὐ δεῖ συνίστασθαι τοιούτους· ἂν δὲ θῇ καὶ φαίνηται εὐλογωτέρως ἐνδέχεσθαι, καὶ ἄτοπον, ἐπεὶ καὶ τὰ ἐν Ὀδυσσείᾳ ἄλογα, τὰ περὶ τὴν ἔκθεσιν, ὡς οὐκ ἂν ἦν ἀνεκτὰ δῆλον
1460b ἂν γένοιτο, εἰ αὐτὰ φαῦλος ποιητὴς ποιήσειε· νῦν δὲ τοῖς ἄλλοις ἀγαθοῖς ὁ ποιητὴς ἀφανίζει ἡδύνων τὸ ἄτοπον.

Τῇ δὲ λέξει δεῖ διαπονεῖν ἐν τοῖς ἀργοῖς μέρεσιν καὶ μήτε ἠθικοῖς μήτε διανοητικοῖς· ἀποκρύπτει γὰρ πάλιν ἡ λίαν λαμπρὰ λέξις τά τε ἤθη καὶ τὰς διανοίας.

25

Περὶ δὲ προβλημάτων καὶ λύσεων, ἐκ πόσων τε καὶ ποίων εἰδῶν ἐστιν, ὧδ' ἂν θεωροῦσιν γένοιτ' ἂν φανερόν.

Ἐπεὶ γάρ ἐστι μιμητὴς ὁ ποιητὴς ὡσπερανεὶ ζωγράφος ἤ τις ἄλλος εἰκονοποιός, ἀνάγκη μιμεῖσθαι τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμὸν ἕν τι ἀεί, ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἔστιν, ἢ οἷά φασιν καὶ δοκεῖ, ἢ οἷα εἶναι δεῖ. ταῦτα δ' ἐξαγγέλλεται λέξει ἐν ᾗ καὶ

Edipo las circunstancias de la muerte de Layo [346], y no en la obra, como en *Electra* los que relatan los Juegos Píticos [347], o en los *Misios* el personaje mudo que llega de Tegea a Misia [348]. Por consiguiente, decir que sin esto se destruiría la fábula es ridículo; pues, en primer lugar, no se deben componer tales fábulas; pero, si se introduce lo irracional y parece ser admitido bastante razonablemente, también puede serlo algo absurdo, puesto que también las cosas irracionales de la *Odisea* relativas a la exposición del héroe en la playa [349] serían evidentemente insoportables en
1460b la obra de un mal poeta; pero, aquí, el poeta encubre lo absurdo sazonándolo con los demás primores.

La elocución hay que trabajarla especialmente en las partes carentes de acción y que no destacan ni por el carácter ni por

Iam, ut Oedipus illud habet quod nesciat quomodo Laius mortuus sit. non autem in dramate, ut in Electra, qui Pythia nuntiant, aut in Mysis, qui sine voce ex Tegea in Mysiam venit. quare ridiculum est dicere fabulam interituram, quia a principio non oportet constituere tales. quodsi quis constituerit et apparuerit magis consentaneum recipere, erit etiam absurdum, quoniam et quae sunt in Odyssea sine ratione, nempe quae circa expositionem, nullo modo tolerabilia esse manifestum foret, si ipsa malus poeta faceret. 1460b
nunc autem aliis bonis poeta obscurat, iucundum reddens absurdum.

Dictione autem oportet laborare in partibus otiosis et non moratis neque sententiarum plenis: contra enim occultat dictio valde splendida tum mores tum sententias.

25

Iam de quaestionibus et solutionibus, tum ex quot tum ex qualibus formis sint, hoc pacto contemplantibus fiet sine dubio manifestum.

Quoniam enim poeta est imitator, quemadmodum etiam pictor vel quis alius imaginum effector, necesse est imitari de iis quae numero sunt tria, unum aliquod semper: aut enim qualia erant aut sunt, aut qualia aiunt aut videntur, aut qualia

el pensamiento; pues la elocución demasiado brillante oscurece, en cambio, los caracteres y los pensamientos [350].

25

Problemas críticos y soluciones

En cuanto a problemas y soluciones, cuántas y cuáles son sus especies, podrá verlo claramente quien lo considere del siguiente modo [351].

Puesto que el poeta es imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero [352], necesariamente imitará siempre de una de las tres maneras posibles; pues o bien representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser. Y estas cosas se expresan con una elocu-

γλῶττα καὶ μεταφορὰ καὶ πολλὰ πάθη τῆς λέξεώς ἐστι· δίδομεν γὰρ ταῦτα τοῖς ποιηταῖς.

Πρὸς δὲ τούτοις οὐχ ἡ αὐτὴ ὀρθότης ἐστὶν τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς ποιητικῆς, οὐδὲ ἄλλης τέχνης καὶ ποιητικῆς. αὐτῆς δὲ τῆς ποιητικῆς διττὴ ἁμαρτία, ἡ μὲν γὰρ καθ' αὑτήν, ἡ δὲ κατὰ συμβεβηκός. εἰ μὲν γὰρ προείλετο μιμήσασθαι * * ἀδυναμίαν, αὐτῆς ἡ ἁμαρτία· εἰ δὲ τὸ προελέσθαι μὴ ὀρθῶς, ἀλλὰ τὸν ἵππον ἄμφω τὰ δεξιὰ προβεβληκότα, ἢ τὸ καθ' ἑκάστην τέχνην ἁμάρτημα, οἷον τὸ κατ' ἰατρικὴν ἢ ἄλλην τέχνην, ἢ ἀδύνατα πεποίηται ὁποιαοῦν, οὐ καθ' ἑαυτήν. ὥστε δεῖ τὰ ἐπιτιμήματα ἐν τοῖς προβλήμασιν ἐκ τούτων ἐπισκοποῦντα λύειν.

Πρῶτον μὲν τὰ πρὸς αὐτὴν τὴν τέχνην· ἀδύνατα πεποίηται, ἡμάρτηται· ἀλλ' ὀρθῶς ἔχει, εἰ τυγχάνει τοῦ τέλους τοῦ αὑτῆς (τὸ γὰρ τέλος εἴρηται), εἰ οὕτως ἐκπληκτικώτερον ἢ αὐτὸ ἢ ἄλλο ποιεῖ μέρος. παράδειγμα ἡ τοῦ Ἕκτορος δίωξις. εἰ μέντοι τὸ τέλος ἢ μᾶλλον ἢ ⟨μὴ⟩ ἧττον ἐνεδέχετο ὑπάρχειν καὶ κατὰ τὴν περὶ τούτων τέχνην, ἡμαρτῆσθαι οὐκ ὀρθῶς· δεῖ γάρ, εἰ ἐνδέχεται, ὅλως μηδαμῇ ἡμαρτῆσθαι.

Ἔτι ποτέρων ἐστὶ τὸ ἁμάρτημα, τῶν κατὰ τὴν τέχνην ἢ κατ' ἄλλο συμβεβη-

ción que incluye la palabra extraña, la metáfora y muchas alteraciones del lenguaje [353]; éstas, en efecto, se las permitimos a los poetas.

Además, no es lo mismo la corrección de la política que la de la poética [354]; ni la de otro arte, que la de la poética. En cuanto a la poética misma, su error puede ser de dos clases: uno consustancial a ella, y otro por accidente. Pues, si eligió bien su objeto, pero fracasó en la imitación a causa de su impotencia [355], el error es suyo; mas, si la elección no ha sido buena, sino que ha representado al caballo con las dos patas derechas adelantadas [356], o si el error se refiere a un arte particular, por ejemplo a la medicina o a otro arte, o si ha introducido en el poema cualquier clase de imposibles, no es consustancial a ella [357].

esse oportet. haec autem exponuntur dictione vel et linguis et translationibus. et multae affectiones sunt dictionis: haec enim poetis concedimus.

Praeterea vero non est eadem rectitudo politicae et poeticae, neque aliarum artium et poeticae. ipsius autem poeticae duplex erratum: nam unum per se, alterum per accidens. etenim aut praeelegit imitationem rei quae ultra facultatem est, quod erratum ipsius est; aut praeelegit non recte, quod per accidens est, sed fecit equum moventem utramque dextram partem. aut erratum est secundum unamquamque artem, quemadmodum secundum medicinam aut aliam artem. aut quae fieri non possunt, ficta sunt. haec igitur qualiacunque fuerint, non per se sunt. quare reprehensiones in quaestionibus ex his considerando solvendae sunt.

Primum enim, si quae adversus ipsam artem sunt, ficta sint huiusmodi ut fieri non possint, erratum sit. sed recte se res habet, si consequitur finem ipsius. finis enim dictus est, quemadmodum si sic magis ad consternandum vel ipsa accommodetur vel alteram partem accommodet. exemplum Hectoris insectatio. nam si finis vel magis vel minus contingebat inesse etiam secundum eam artem quae de his est, peccatum est non recte: oportet enim, si fieri potest, omnino nusquam errari.

Praeterea utrorum est peccatum maius, eorumne quae sunt secundum artem, an

Por consiguiente, en los problemas, las censuras deben resolverse a base de estas consideraciones.

En primer lugar, las que se refieren al arte mismo. Se han introducido en el poema cosas imposibles: se ha cometido un error; pero está bien si alcanza el fin propio del arte (pues el fin ya se ha indicado), si de este modo hace que impresione más esto mismo u otra parte. Un ejemplo es la persecución de Héctor [358]. Pero, si el fin podía conseguirse también mejor o no peor de acuerdo con el arte relativo a estas cosas, el error no es aceptable; pues, si es posible, no se debe errar en absoluto.

Por otra parte, ¿de cuál de las dos clases es el error, de los relativos al arte o de los relativos a otra cosa accidental? Pues

κός; ἔλαττον γὰρ εἰ μὴ ᾔδει ὅτι ἔλαφος θήλεια κέρατα οὐκ ἔχει ἢ εἰ ἀμιμήτως ἔγραψεν. πρὸς δὲ τούτοις, ἐὰν ἐπιτιμᾶται ὅτι οὐκ ἀληθῆ, ἀλλ' ἴσως ⟨ὡς⟩ δεῖ, οἷον καὶ Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἷοι εἰσίν, ταύτῃ λυτέον. εἰ δὲ μηδετέρως, ὅτι οὕτω φασίν, οἷον τὰ περὶ θεῶν· ἴσως γὰρ οὔτε βέλτιον οὕτω λέγειν οὔτ' ἀληθῆ, ἀλλ' ἔτυχεν
1461a ὥσπερ Ξενοφάνει· ἀλλ' οὖν φασι· τὰ δὲ ἴσως οὐ βέλτιον μέν, ἀλλ' οὕτως εἶχεν, οἷον τὰ περὶ τῶν ὅπλων, «ἔγχεα δέ σφιν ὄρθ' ἐπὶ σαυρωτῆρος»· οὕτω γὰρ τότ' ἐνόμιζον, ὥσπερ καὶ νῦν Ἰλλυριοί.

Περὶ δὲ τοῦ καλῶς ἢ μὴ καλῶς ἢ εἴρηταί τινι ἢ πέπρακται, οὐ μόνον σκεπτέον εἰς αὐτὸ τὸ πεπραγμένον ἢ εἰρημένον βλέποντα εἰ σπουδαῖον ἢ φαῦλον, ἀλλὰ καὶ εἰς τὸν πράττοντα ἢ λέγοντα, πρὸς ὃν ἢ ὅτε ἢ ὅτῳ ἢ οὗ ἕνεκεν, οἷον ἢ μείζονος ἀγαθοῦ, ἵνα γένηται, ἢ μείζονος κακοῦ, ἵνα ἀπογένηται.

Τὰ δὲ πρὸς τὴν λέξιν ὁρῶντα δεῖ διαλύειν, οἷον γλώττῃ τὸ «οὐρῆας μὲν πρῶτον»· ἴσως γὰρ οὐ τοὺς ἡμιόνους λέγει ἀλλὰ τοὺς φύλακας· καὶ τὸν Δόλωνα, «ὅς ῥ' ἦ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός», οὐ τὸ σῶμα ἀσύμμετρον, ἀλλὰ τὸ πρόσωπον αἰσχρόν, τὸ γὰρ

yerra menos el que ignora que la cierva no tiene cuernos [359] que quien la pinta sin ningún parecido. Además, si se censura que no ha representado cosas verdaderas, pero quizá las ha representado como deben ser, del mismo modo que también Sófocles decía que él presentaba los hombres como deben ser, y Eurípides como son, así se debe solucionar el problema. Y, si de ninguna de las dos maneras, puede aún contestarse que así se dice, por ejemplo las cosas relativas a los dioses; pues quizá no se representan mejor ni de acuerdo con la verdad, sino como le pareció a Jenófanes [360]:
1461a en todo caso, así se dice. Otras cosas quizá no se cuentan mejor, pero así eran, por ejemplo lo relativo a las armas: «Tenían las lanzas enhiestas sobre el regatón» [361]; pues así lo usaban entonces, como todavía hoy los ilirios.

eorum quae sunt secundum aliud accidens? minus enim est, si nesciebat in cervorum specie feminam cornua non habere, quam si mala imitatione describeret. ad haec si opponitur non esse vera, at qualia oportet, ut Sophocles inquit se quidem facere quales oportet, Euripides vero quales sunt, quamobrem hac ratione solvendum est. sin autem neutro modo, quod sic aiunt, ut quae de deis dicuntur. fortasse enim neque licet dicere melius sic, neque vera sunt, sed casu accidit, quemadmodum Xenopha- 1461a
nes, sed non aiunt haec. fortasse autem non melius quidem, sed sic se res habebat, quemadmodum quae de armis dicuntur «lanceae vero ipsius rectae in saurotere»: id enim tunc institutum habebant, quemadmodum etiam nunc Illyrici.

De illo autem quod bene aut non bene aut dictum est ab aliquo aut factum, non solum considerandum est, in ipsum quod factum est aut dictum intuendo, utrum ipsum laude an reprehensione dignum sit, sed etiam in agentem aut dicentem, erga quem aut quando aut quomodo aut cuius causa, quemadmodum aut maioris boni, ut fiat, aut maioris mali, ut ne fiat.

Haec autem intuendo ad elocutionem solvenda sunt, quemadmodum per linguam οὐρῆας μὲν πρῶτον «mulos quidem prius». fortasse enim non mulos sed custodes dicit. et in Dolonem «specie quidem erat malus», non corpore incomposito, sed facie turpi: nam Cretenses pulchri-

Para ver si está bien o no lo que uno ha dicho o hecho, no sólo se ha de atender a lo hecho o dicho, mirando si es elevado o ruin, sino también al que lo hace o dice, a quién, cuándo, cómo y por qué motivo, por ejemplo si para conseguir mayor bien o para evitar un mal mayor.

Otras dificultades deben resolverse atendiendo a la elocución; así, por el uso de palabra extraña aquello de οὐρῆας μὲν πρῶτον («a los mulos primero»); pues quizá no se refiere a los mulos, sino a los centinelas [362]; y, cuando habla de Dolón, ὅς ῥ' ἦ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός («que era de mal aspecto»), no se refiere a un cuerpo contrahecho, sino a un rostro feo, pues los cretenses llaman εὐειδές («belleza de aspecto») a la belleza de rostro

εὐειδὲς οἱ Κρῆτες τὸ εὐπρόσωπον καλοῦσι· καὶ τὸ «ζωρότερον δὲ κέραιε» οὐ τὸ ἄκρατον ὡς οἰνόφλυξιν. ἀλλὰ τὸ θᾶττον.

Τὸ δὲ κατὰ μεταφορὰν εἴρηται, οἷον «ἄλλοι μέν ῥα θεοί τε καὶ ἀνέρες εὗδον παννύχιοι». ἅμα δέ φησιν «ἦ τοι ὅτ' ἐς πεδίον τὸ Τρωικὸν ἀθρήσειεν, αὐλῶν συρίγγων τε ὅμαδον»· τὸ γὰρ πάντες ἀντὶ τοῦ πολλοὶ κατὰ μεταφορὰν εἴρηται, τὸ γὰρ πᾶν πολύ τι. καὶ τὸ «οἴη δ' ἄμμορος» κατὰ μεταφοράν, τὸ γὰρ γνωριμώτατον μόνον. κατὰ δὲ προσῳδίαν, ὥσπερ Ἱππίας ἔλυεν ὁ Θάσιος τὸ «δίδομεν δέ οἱ εὖχος ἀρέσθαι» καὶ «τὸ μὲν οὗ καταπύθεται ὄμβρῳ». τὰ δὲ διαιρέσει, οἷον Ἐμπεδοκλῆς «αἶψα δὲ θνήτ' ἐφύοντο τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατ' εἶναι ζωρά τε πρὶν κέκρητο». τὰ δὲ ἀμφιβολίᾳ, «παρῴχηκεν δὲ πλέω νύξ»· τὸ γὰρ πλείω ἀμφίβολόν ἐστιν. τὰ δὲ κατὰ τὸ ἔθος τῆς λέξεως. τὸν κεκραμένον οἶνόν φασιν εἶναι, ὅθεν πεποίηται «κνημὶς νεοτεύκτου κασσιτέροιο». καὶ χαλκέας τοὺς τὸν σίδηρον ἐργαζομένους, ὅθεν εἴρηται ὁ Γανυμήδης Διὶ οἰνοχοεύειν, οὐ πινόντων οἶνον. εἴη δ' ἂν τοῦτό γε κατὰ μεταφοράν.

Δεῖ δὲ καὶ ὅταν ὄνομά τι ὑπεναντίωμά τι δοκῇ σημαίνειν, ἐπισκοπεῖν ποσαχῶς ἂν

(εὐπρόσωπον)[363]. Y ζωρότερον δὲ κέραιε («mézclalo más fuerte») no quiere decir «puro», como para borrachos, sino «más rápidamente»[364].

Otras expresiones son metafóricas; por ejemplo, «Otros dioses y guerreros dormían toda la noche»[365]; y al mismo tiempo dice: «ciertamente, cuando dirigía la mirada a la llanura troyana, ... [admiraba] de flautas y siringas... el tumulto...»; «todos», en efecto, se dice aquí por metáfora en vez de «muchos», pues «todo» es, en cierto sentido, «mucho». Y también «ella sola no es partícipe»[366] se dice por metáfora, pues «lo más conocido» es «solo». O bien se trata del acento; así resolvía Hipias de Taso lo de δίδομεν δέ οἱ εὖχος ἀρέσθαι[367] y τὸ μὲν οὗ καταπύθεται ὄμβρῳ[368]. Otras cosas se explican por separación, por ejemplo cuando dice Empédocles: «Pronto se hicieron mortales las cosas que antes habían aprendido a ser inmortales y las puras antes

tudinem faciei vocant εὐειδές. et illud ζωρότερον δὲ κέραιρε «meracius autem misce», non meracius, ut temulentis, sed citius.

Illud autem per translationem dictum est, ἄλλοι μέν ῥα θεοί τε καὶ ἀνέρες εὗδον παννύχιοι «alii quidem diique et homines dormiebant totam noctem». et illud ἤτοι ὅτ' ἐς πεδίον τὸ Τρωϊκὸν ἀθρήσειεν, καὶ αὐλῶν συρίγγων τε ὁμαδόν «sive hic in campum Troianum respiceret, et tibiarum fistularumque vocem». nam πάντες «omnes» pro hac voce πολλοί «multi» secundum translationem dictum est, quia πᾶν «omne» est πολύ τι «multum quiddam». et illud οἴη δ' ἄμμορος «sola expers» secundum translationem: quod enim notissimum est, solum est. et secundum accentum, quemadmodum Hippias Thasius solvebat illud δίδομεν δέ οἱ. et τὸ μὲν οὗ καταπύθεται ὄμβρῳ «hoc quidem, ubi corrumpitur imbre». haec autem divisione, ut Empedocles αἶψα δὲ θνήτ' ἐφύοντο τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατα εἶναι, ζῶρά τε πρὶν ἄκρητα «extemplo autem mortalia nata sunt, quae prius didiceram immortalia esse, mixtaque prius pura». haec vero per ambiguitatem, παρῴχηκε δὲ πλέον νύξ «praeteriit autem plus nox»: nam illud πλέον ambiguum est. atque haec secundum consuetudinem locutionis: ut aqua temperatum vinum dicunt esse. unde factum est κνημὶς νεοτεύκτου κασσιτέροιο «ocrea recens fabrefacti stanni». et vocant χαλκέας aerarios, qui ferrum exercent. unde dictus est Ganymedes Iovi οἰνοχοεύειν vinum ministrare, non bibentibus vinum diis. atque hoc profecto non esset secundum translationem.

Quando autem nomen aliquod videtur subcontrarium aliquod significare, attendendum est quotupliciter significet

estaban mezcladas»[369]. Otras, por anfibología: παρῴχηκεν δὲ πλέω νύξ; πλείω, en efecto, es anfibológico[370]. Otras por la costumbre del lenguaje. Al que está mezclado le llaman «vino»[371]; por eso dijo el poeta «greba de estaño recién fabricado»[372]. Y «broncistas», a los que trabajan el hierro[373]; por eso se dice también que Ganimedes «escancia el vino» a Zeus, aunque los dioses no beben vino[374]. Y esto, ciertamente, sería por metáfora.

Es preciso también, cuando un vocablo parezca significar algo contradictorio, examinar cuántos sentidos puede tener en el

σημήνειε τοῦτο ἐν τῷ εἰρημένῳ, οἷον τὸ «τῇ ῥ' ἔσχετο χάλκεον ἔγχος», τὸ ταύτῃ κωλυθῆναι ποσαχῶς ἐνδέχεται, ὡδὶ ἢ ὡς μάλιστ' ἄν τις ὑπολάβοι· κατὰ τὴν κατ' ἀντικρὺ ἢ ὡς 1461b Γλαύκων λέγει, ὅτι ἔνιοι ἀλόγως προϋπολαμβάνουσί τι καὶ αὐτοὶ καταψηφισάμενοι συλλογίζονται, καὶ ὡς εἰρηκότος ὅ τι δοκεῖ ἐπιτιμῶσιν, ἂν ὑπεναντίον ᾖ τῇ αὑτῶν οἰήσει. τοῦτο δὲ πέπονθε τὰ περὶ Ἰκάριον. οἴονται γὰρ αὐτὸν Λάκωνα εἶναι· ἄτοπον οὖν τὸ μὴ ἐντυχεῖν τὸν Τηλέμαχον αὐτῷ εἰς Λακεδαίμονα ἐλθόντα. τὸ δ' ἴσως ἔχει ὥσπερ οἱ Κεφαλλῆνές φασι· παρ' αὐτῶν γὰρ γῆμαι λέγουσι τὸν Ὀδυσσέα καὶ εἶναι Ἰκάδιον ἀλλ' οὐκ Ἰκάριον· διαμάρτημα δὲ τὸ πρόβλημα εἰκός ἐστιν.

Ὅλως δὲ τὸ ἀδύνατον μὲν πρὸς τὴν ποίησιν ἢ πρὸς τὸ βέλτιον ἢ πρὸς τὴν δόξαν δεῖ ἀνάγειν. πρός τε γὰρ τὴν ποίησιν αἱρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπίθανον καὶ δυνατόν· ⟨ἴσως γὰρ ἀδύνατον⟩ τοιούτους εἶναι οἷον Ζεῦξις ἔγραφεν, ἀλλὰ βέλτιον· τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν. πρὸς ἅ φασιν τἄλογα· οὕτω τε καὶ ὅτι ποτὲ οὐκ ἄλογόν ἐστιν· εἰκὸς γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι.

Τὰ δὲ ὑπεναντία, ὡς εἰρημένα, οὕτω σκοπεῖν, ὥσπερ οἱ ἐν τοῖς λόγοις

pasaje considerado; por ejemplo, lo de «en ésta, pues, se detuvo la broncínea lanza», de cuántas maneras es posible que se haya detenido en ésta, de tal modo, o como mejor pueda suponerse [375]; 1461b al contrario de lo que, según Glaucón [376], hacen algunos que irracionalmente presuponen algo y, después de haber fallado en contra, razonan ellos, y censuran al poeta como si hubiera dicho lo que creen que ha dicho, si contradice a su propia opinión. Esto es lo que pasó en lo relativo a Icario [377]. Pues creen que era lacedemonio; y por eso consideran absurdo que Telémaco no se encontrase con él cuando fue a Lacedemonia. Pero quizá sea como afirman los cefalenes; dicen, en efecto, que Odiseo tomó esposa de entre ellos, y que el nombre era Icadio, no Icario. Y el problema es verosímilmente un error.

hoc in eo quod dictum est, ut τῇ ρ' ἔσχετο χάλκεον ἔγχος, eo quod hoc prohibitum sit. illud autem «quotupliciter» contingit sic quodammodo. maxime vero si quis suspicetur per eam rationem quae e regione est, vel ut Glauco dicit, quod nonnulli sine 1461b ratione praesumunt et ipsi, cum iam alterum condemnaverint, syllogismo concludunt, et tanquam eos qui dixerint quod videtur reprehendunt, si subcontrarium fuerit ipsorum existimationi. atque hoc patiuntur quae de Icario dicuntur. existimant enim ipsum Laconem esse: absurdum igitur, aiunt, est non congressum esse cum eo Telemachum, cum Lacedaemona ivit. idque fortasse se habet ut Cephalenes aiunt: a se enim uxorem duxisse dicunt Ulyssem, et esse Icadium, non Icarium propter erratum. quaestio autem res verisimilis est.

Omnino vero, quod fieri non potest, vel ad poesim vel ad melius vel ad opinionem oportet redigere. nam quod attinet ad poesim, magis eligendum est appositum ad persuadendum, quod fieri non potest, quam non appositum ad persuadendum, quod fieri potest. ac fieri non potest ut tales sint quales Zeuxis pingebat. verum spectatur etiam melius: nam exemplum debet exsuperare. ad ea quae aiunt, reducuntur ea quae sine ratione sunt. et sic etiam dicendum, quod aliquando non est praeter rationem: verisimile enim est etiam praeter verisimile fieri.

Subcontraria vero, ut dicta sunt, oportet considerare, quemadmodum in sermonibus refutationes, si idem et ad

En suma, lo imposible debe explicarse o en orden a la poesía, o a lo que es mejor, o a la opinión común. En orden a la poesía es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble [378]. Quizá es imposible que los hombres sean como los pintaba Zeuxis [379], pero era mejor así, pues el paradigma debe ser superior. En orden a lo que se dice debe explicarse lo irracional; así, y porque alguna vez no es irracional; pues es verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil.

En cuanto a las contradicciones, hay que considerar en qué sentido se han dicho, como los argumentos refutativos en la

ἔλεγχοι, εἰ τὸ αὐτὸ καὶ πρὸς τὸ αὐτὸ καὶ ὡσαύτως, ὥστε καὶ αὐτὸν ἢ πρὸς ἃ αὐτὸς λέγει ἢ ὃ ἂν φρόνιμος ὑποθῆται. ὀρθὴ δ' ἐπιτίμησις καὶ ἀλογίᾳ καὶ μοχθηρίᾳ, ὅταν μὴ ἀνάγκης οὔσης μηθὲν χρήσηται τῷ ἀλόγῳ, ὥσπερ Εὐριπίδης τῷ Αἰγεῖ, ἢ τῇ πονηρίᾳ, ὥσπερ ἐν 'Ορέστῃ ⟨τῇ⟩ τοῦ Μενελάου.

Τὰ μὲν οὖν ἐπιτιμήματα ἐκ πέντε εἰδῶν φέρουσιν· ἢ γὰρ ὡς ἀδύνατα ἢ ὡς ἄλογα ἢ ὡς βλαβερὰ ἢ ὡς ὑπεναντία ἢ ὡς παρὰ τὴν ὀρθότητα τὴν κατὰ τέχνην. αἱ δὲ λύσεις ἐκ τῶν εἰρημένων ἀριθμῶν σκεπτέαι. εἰσὶν δὲ δώδεκα.

26

Πότερον δὲ βελτίων ἡ ἐποποιικὴ μίμησις ἢ ἡ τραγική, διαπορήσειεν ἄν τις. εἰ γὰρ ἡ ἧττον φορτικὴ βελτίων, τοιαύτη δ' ἡ πρὸς βελτίους θεατάς ἐστιν ἀεί, λίαν δῆλον ὅτι ἡ ἅπαντα μιμουμένη φορτική· ὡς γὰρ οὐκ αἰσθανομένων ἂν μὴ αὐτὸς προσθῇ, πολλὴν κίνησιν κινοῦνται, οἷον οἱ φαῦλοι αὐληταὶ κυλιόμενοι ἂν δίσκον δέῃ μιμεῖσθαι, καὶ ἕλκοντες τὸν κορυφαῖον ἂν Σκύλλαν αὐλῶσιν. ἡ μὲν οὖν τραγῳδία τοιαύτη ἐστίν, ὡς καὶ οἱ πρότερον τοὺς ὑστέρους αὐτῶν ᾤοντο ὑποκριτάς· ὡς λίαν γὰρ ὑπερβάλλοντα πίθηκον ὁ Μυννίσκος

dialéctica, y ver si se dice lo mismo, en orden a lo mismo y en el mismo sentido, de suerte que el poeta contradiga lo que él mismo dice o lo que puede suponer un hombre sensato [380]. Pero es justo el reproche por irracionalidad y por maldad cuando, sin ninguna necesidad, recurre a lo irracional, como Eurípides a Egeo [381], o a la maldad, como en el *Orestes*, la de Menelao [382].

Por consiguiente, las censuras se reducen a cinco especies; pues o se imputan cosas imposibles, o irracionales, o dañinas, o contradictorias, o contrarias a la corrección del arte. Las soluciones han de buscarse de acuerdo con la enumeración citada. Y son doce [383].

idem et simili modo. quare et ipse respicit aut ad ea quae ipse dicit, aut ad id quod prudens supponat. iam recta reprehensio est et vacare ratione, et pravum apparere, quando, dum necessitas non est, usus fuerit aliquo quod vacet ratione, quemadmodum Euripides illo Aegeeti, et pravitate, ut Menelai in Oreste.

Atque has quidem reprehensiones ex quinque formis afferunt: nam sunt aut tanquam ea quae fieri non possunt, aut tanquam sine ratione, aut tanquam perniciosa, aut tanquam subcontraria, aut tanquam praeter eam rectitudinem quae secundum artem est. solutiones vero ex dictis numeris considerandae; et duodecim sunt.

26

Iam vero utrum sit melior epopoeica imitatio an tragica, dubitare aliquis posset. nam si quae minus onerosa est, melior est, et talis pertinet ad spectatores meliores, manifestum est, quae omnia imitatur, onerosam esse: quasi enim non sentientibus nisi ipse poeta multam adiunxerit motionem moventur, ut mali tibicines volventes se, si discum oporteat imitari, et trahentes coryphaeum, si Scyllam cecinerint. ac tragoedia quidem talis est, quemadmodum etiam qui prius fuerunt existimabant posteriores histriones: nam Mynniscus Callipidem vocabat tanquam nimis

26

¿Es superior la epopeya o la tragedia?

Puede alguien preguntarse cuál es más valiosa, la imitación épica o la trágica. Porque, si es más valiosa la menos vulgar, y tal es siempre la que se dirige a espectadores más distinguidos, es indudable que la que imita todas las cosas [384] es vulgar. En efecto, creyendo que los espectadores no comprenden si el actor no exagera, multiplican sus movimientos, como los malos flautistas, que giran cuando hay que imitar el lanzamiento del disco, y tiran del corifeo cuando tocan *Escila* [385]. Es, pues, la tragedia tal como los actores antiguos creían que eran sus sucesores; Minisco [386], en efecto, pensando que Calípides [387] exageraba dema-

τὸν Καλλιππίδην ἐκάλει, τοιαύτη δὲ δόξα καὶ περὶ Πιν-
1462a δάρου ἦν· ὡς δ' οὗτοι ἔχουσι πρὸς αὐτούς, ἡ ὅλη τέχνη πρὸς τὴν ἐποποιίαν ἔχει. τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατὰς ἐπιεικεῖς φασιν εἶναι ⟨οἳ⟩ οὐδὲν δέονται τῶν σχημάτων, τὴν δὲ τραγικὴν πρὸς φαύλους· ἡ οὖν φορτικὴ χείρων δῆλον ὅτι ἂν εἴη.

Πρῶτον μὲν οὐ τῆς ποιητικῆς ἡ κατηγορία ἀλλὰ τῆς ὑποκριτικῆς, ἐπεὶ ἔστι περιεργάζεσθαι τοῖς σημείοις καὶ ῥαψῳδοῦντα, ὅπερ [ἐστὶ] Σωσίστρατος, καὶ διᾴδοντα, ὅπερ ἐποίει Μνασίθεος ὁ Ὀπούντιος. εἶτα οὐδὲ κίνησις ἅπασα ἀποδοκιμαστέα, εἴπερ μηδ' ὄρχησις, ἀλλ' ἡ φαύλων, ὅπερ καὶ Καλλιππίδῃ ἐπετιμᾶτο καὶ νῦν ἄλλοις, ὡς οὐκ ἐλευθέρας γυναῖκας μιμουμένων.

Ἔτι ἡ τραγῳδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὑτῆς, ὥσπερ ἡ ἐποποιία· διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερὰ ὁποία τίς ἐστιν· εἰ οὖν ἐστι τά γ' ἄλλα κρείττων, τοῦτό γε οὐκ ἀναγκαῖον αὐτῇ ὑπάρχειν. ἔπειτα διότι πάντ' ἔχει ὅσαπερ ἡ ἐποποιία (καὶ γὰρ τῷ μέτρῳ ἔξεστι χρῆσθαι), καὶ ἔτι, οὐ μικρὸν μέρος, τὴν μουσικὴν καὶ τὰς ὄψεις, δι' ἃς αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα· εἶτα καὶ τὸ ἐναργὲς ἔχει καὶ ἐν τῇ ἀναγνώσει καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων.

Ἔτι τῷ ἐν ἐλάττονι μήκει τὸ τέλος
1462b τῆς μιμήσεως εἶναι· τὸ γὰρ ἀθροώτερον ἥδιον ἢ πολλῷ κεκραμένον τῷ χρόνῳ, λέγω δ' οἷον εἴ τις τὸν Οἰδίπουν θείη

siado, le llamaba simio, e igual concepto se tenía de Píndaro [388];
1462a y en la misma situación en que se hallan éstos con relación a aquéllos [389], está la tragedia en conjunto con relación a la epopeya. Así, pues, dicen que ésta es para espectadores distinguidos, que no necesitan para nada los gestos, y la tragedia, para ineptos. Por consiguiente, está claro que la vulgar será inferior.

Ante todo, la acusación no afecta al arte del poeta, sino al del actor, ya que también puede exagerar los gestos un rapsodo, como Sosístrato, y un cantor, como hacía Mnasíteo de Opunte [390]. En segundo lugar, no todo movimiento debe reprobarse, pues tampoco se reprueba la danza, sino el de los malos actores, que es lo que se reprochaba a Calípides, y ahora a otros, diciendo que imitan a mujeres vulgares.

exsuperantem simiam. ac talis quoque opinio de Pindaro erat. ut
autem isti se habent in vicem, sic tota ars ad epopoeiam se 1462a
habet. atque hanc quidem circa spectatores probos aiunt esse; quamobrem nihil egent figuris, tragicam vero ad improbos. igitur onerosa peior profecto erit.

Ac primum quidem accusatio non est artis poeticae sed histrionicae, quoniam potest uti signis etiam qui recitat epopoeiam, id quod faciebat Sosistratus, et qui canit, id quod faciebat Mnasitheus Opuntius. deinde non omnis motio improbanda, si quidem neque saltatio, sed motio improborum, id quod etiam Callipidi vitio dabatur, et nunc aliis, tanquam non ingenuas mulieres imitantibus.

Praeterea tragoedia etiam sine motione facit illud quod habet proprium, ut epopoeia: nam per lectionem manifesta est qualis sit. si igitur est in aliis melior, hoc certe ut ipsi insit necessarium non est. deinde quoniam habet omnia quae habet epopoeia, etenim metro licet uti, et quod non parvam partem habet musicam, et apparatum, per quam voluptates constituuntur evidentissime. deinde et evidens habet et in lectione et in actibus.

Accedit quod finis imitationis est in mi-
nore longitudine: nam strictius est iucundius quam id quod multi 1462b
temporis mixtionem habet. dico autem quemadmodum si quis

Además, la tragedia también sin movimiento produce su propio efecto, igual que la epopeya, pues sólo con leerla se puede ver su calidad [391]. Por tanto, si en lo demás es superior, esto no es necesario que se dé en ella. Después, porque tiene todo lo que tiene la epopeya (pues también puede usar su verso), y todavía, lo cual no es poco, la música y el espectáculo, medios eficacísimos para deleitar [392]. Además, tiene la ventaja de ser visible en la lectura y en la representación.

Asimismo, porque el fin de la imitación se cumple en menor
extensión; pues lo que está más condensado gusta más que lo 1462b
diluido en mucho tiempo; supongamos, por ejemplo, que uno

τὸν Σοφοκλέους ἐν ἔπεσιν ὅσοις ἡ Ἰλιάς. ἔτι ἧττον μία ἡ μίμησις ἡ τῶν ἐποποιῶν (σημεῖον δέ, ἐκ γὰρ ὁποιασοῦν μιμήσεως πλείους τραγῳδίαι γίνονται), ὥστε ἐὰν μὲν ἕνα μῦθον ποιῶσιν, ἢ βραχέως δεικνύμενον μύουρον φαίνεσθαι, ἢ ἀκολουθοῦντα τῷ τοῦ μέτρου μήκει ὑδαρῆ· λέγω δὲ οἷον ἐὰν ἐκ πλειόνων πράξεων ᾖ συγκειμένη, ὥσπερ ἡ Ἰλιὰς ἔχει πολλὰ τοιαῦτα μέρη καὶ ἡ Ὀδύσσεια ⟨ἃ⟩ καὶ καθ' ἑαυτὰ ἔχει μέγεθος· καίτοι ταῦτα τὰ ποιήματα συνέστηκεν ὡς ἐνδέχεται ἄριστα καὶ ὅτι μάλιστα μιᾶς πράξεως μίμησις.

Εἰ οὖν τούτοις τε διαφέρει πᾶσιν καὶ ἔτι τῷ τῆς τέχνης ἔργῳ (δεῖ γὰρ οὐ τὴν τυχοῦσαν ἡδονὴν ποιεῖν αὐτὰς ἀλλὰ τὴν εἰρημένην), φανερὸν ὅτι κρείττων ἂν εἴη, μᾶλλον τοῦ τέλους τυγχάνουσα τῆς ἐποποιίας.

Περὶ μὲν οὖν τραγῳδίας καὶ ἐποποιίας, καὶ αὐτῶν καὶ τῶν εἰδῶν καὶ τῶν μερῶν, καὶ πόσα καὶ τί διαφέρει, καὶ τοῦ εὖ ἢ μὴ τίνες αἰτίαι, καὶ περὶ ἐπιτιμήσεων καὶ λύσεων, εἰρήσθω τοσαῦτα. * * *

pusiera el *Edipo* de Sófocles en tantos versos como la *Ilíada.* Además, la imitación de las epopeyas tiene menos unidad (y prueba de esto es que de cualquiera de ellas salen varias tragedias), de suerte que, si [los poetas épicos] componen una sola fábula, o bien, por ser breve su exposición, parece manca, o bien aguada, si se adapta a la amplitud del metro[393]; me refiero al caso de que el poema esté compuesto de varias acciones, del mismo modo que la *Ilíada,* y también la *Odisea,* tiene muchas partes de esta clase, que también por sí mismas tienen magnitud; sin embargo, estos poemas están compuestos del mejor modo

componeret Oedipodem Sophoclis in quot versibus Ilias est. praeterea minus una est qualiscunque imitatio epicorum: signum autem est, quod ex qualicunque imitatione plures tragoediae conficiuntur. quare si unam fabulam faciant, necesse est vel ut breviter ostensa appareat cauda muris, vel ut sequens metri longitudinem appareat aquea. sed si faciant plures, quemadmodum si ex pluribus actionibus fuerit composita, non erit una; ut Ilias habet multas tales partes, et Odyssea, quae etiam per se habent magnitudinem, etiam si haec poemata constituta sint, quantum fieri potest, optima, et quam maxime sint imitatio actionis unius.

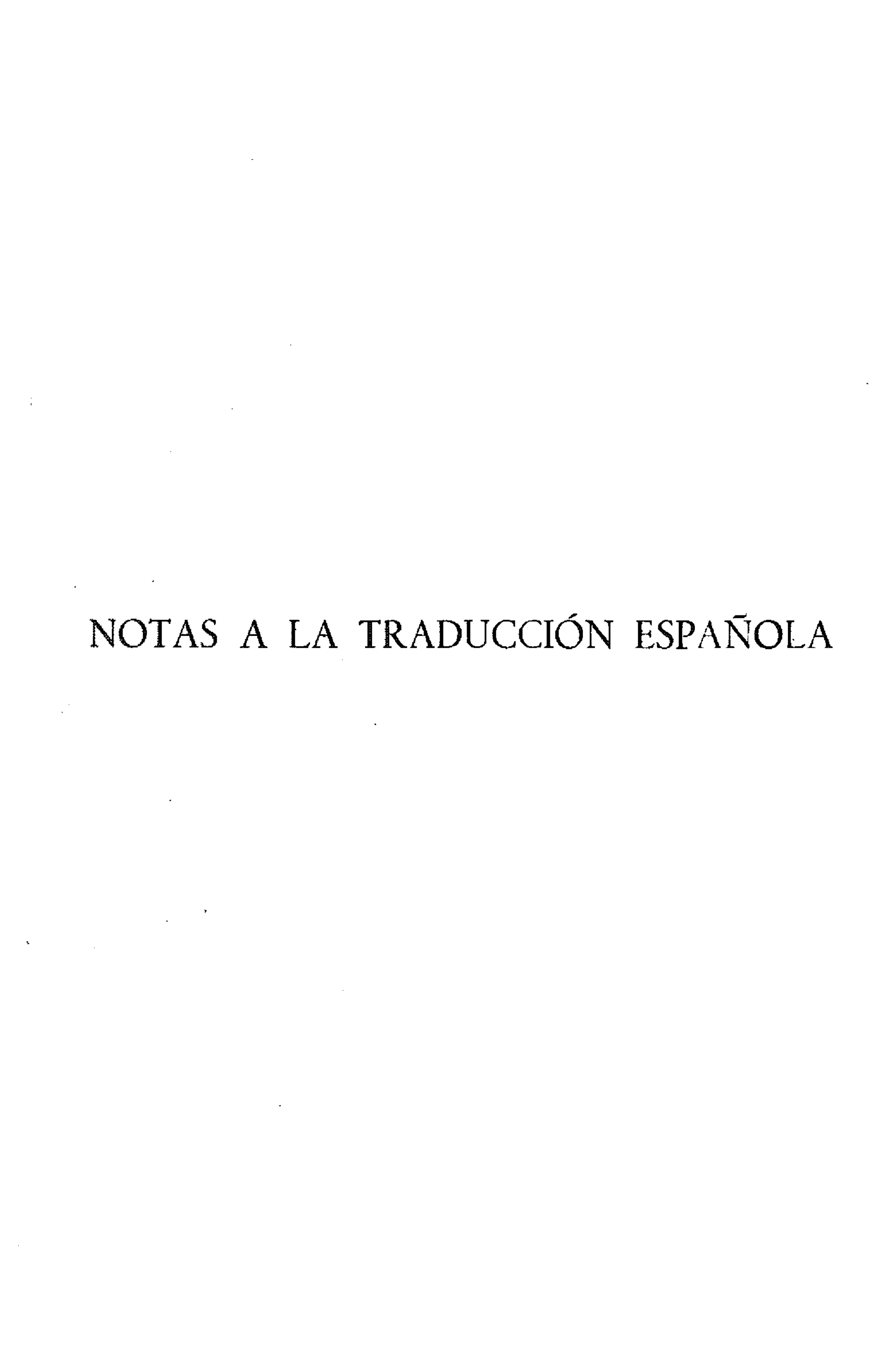
Si igitur et propter haec omnia praestat et propter artis etiam opus (oportet enim ipsas non quamlibet efficere voluptatem, sed eam quae dicta est), apparet eam quae magis finem consequitur, meliorem sine dubio esse epopoeia.

Ac de tragoedia quidem et epopoeia, et ipsis et formis et partibus ipsarum, et quot sint et quid differant, et quae causae sint eius quod bene est et quod bene non est, et de reprehensionibus et solutionibus, tam multa dicta sint.

posible y son, en cuanto pueden serlo, imitación de una sola acción.

Por consiguiente, si la tragedia sobresale por todas estas cosas, y también por el efecto del arte (pues no deben ellas producir cualquier placer, sino el que se ha dicho), está claro que será superior, puesto que alcanza su fin mejor que la epopeya.

Pues bien, acerca de la tragedia y de la epopeya, en sí mismas y en sus especies y partes, cuántas son y en qué se distinguen, cuáles son las causas de su buena o mala calidad, y acerca de las críticas y las soluciones, baste lo dicho. ...[394].



NOTAS A LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA

NOTAS A LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA

Capítulo 1

[1] Se dividen las opiniones de los traductores y comentaristas en cuanto a la interpretación del término ποιητική: ¿ha de entenderse «poesía» o «(arte) poética?» «Art of poetic composition» («arte de la composición poética») traduce G. F. Else, que advierte en nota: «No simplemente "art of poetry" ("arte de la poesía"). A través de la teoría de Aristóteles, la *poiêtikê*, "Arte poética", se concibe activamente; *poiêsis*, el proceso real de composición... es la activación, la puesta en obra, de la *poiêtikê*. Similarmente en la lista de géneros poéticos, en el párrafo siguiente, se subraya el lado activo. Hay que recordar también que estas palabras [*poiêtikê* y *poiêsis*], lo mismo que *poiêtês* "poeta", se forman directamente sobre *poiein* "hacer". Al griego, su lengua le recordaba constantemente que el poeta es un hacedor». No obstante, creo que ποιητική debe traducirse sencillamente por «poética», que, sustantivado, tiene básicamente sentido activo: «arte de la composición poética», pero no excluye otro, en cierto modo pasivo: «estudio de los resultados de dicho arte».

[2] Es decir, por una parte, de la poética en sí misma, considerada genéricamente; por otra, de sus especies: epopeya, tragedia, comedia, ditirambo, etcétera.

[3] Me ha parecido conveniente conservar en la traducción «potencia» por tratarse de uno de los términos fundamentales de la filosofía aristotélica. «Potencia» debe entenderse aquí en el segundo de los sentidos que Aristóteles atribuye a δύναμις en *Metaf.* V 12, 1019a23: ἡ τοῦ καλῶς τοῦτ' ἐπιτελεῖν ἢ κατὰ προαίρεσιν «la potencia de terminar una cosa bien o según designio». El arte de tocar la siringa es, en su potencia, semejante a la aulética y a la citarística (líns. 24 s.); es decir, *puede* imitar aproximadamente los mismos objetos que ellas y con los mismos medios: ritmo y armonía.

[4] Cada especie de la poética tiene potencia, fuerza o capacidad para producir un efecto (ἔργον) propio; por ejemplo, la tragedia tiene potencia para producir un placer peculiar mediante la imitación de acciones que suscitan en el espectador temor y compasión.

[5] «Fábula» debe entenderse aquí, y siempre en la *Poética*, como «argumento», es decir, el conjunto de sucesos o momentos esenciales de la acción imitada en el poema.

[6] «Composición poética» en sentido activo, entendida como el proceso mediante el cual el poeta construye la fábula o argumento de su obra. Y esta «composición poética» tanto puede tener como objeto una tragedia como una epopeya, una comedia, etc.

[7] Se refiere al contenido del capítulo 12.

[8] Véase el capítulo 6.

[9] Expresión casi formularia en Aristóteles (cf. Gudeman, *Aristoteles,* Περὶ Ποιητικῆς 78). La indagación aristotélica (μέθοδος) procede de lo general a lo particular (cf. *Refut. sofíst.* I 164a23; *Física* I 7, 189b31; *Gen. y corr.* I 8, 325a2; *Gen. d. l. animal.* II 4, 737b25, etc.).

[10] El ditirambo era primitivamente un himno coral y de danza en honor de Dioniso. En los tiempos históricos formaba parte del ritual del culto dionisíaco en toda la Hélade.

[11] La aulética era el arte de tocar la flauta. Según Aristóteles (*Problem.* 43, 922a3 ss.), la flauta es más agradable que la lira, y el canto acompañado por aquélla, más agradable que si lo acompaña ésta. Y lo explica diciendo que el sonido de la flauta y la voz de los cantores se funden bien entre sí a causa de su semejanza, pues ambos tienen el mismo origen, ya que son producidos por viento (πνεύματι γὰρ ἄμφω γίνεται). En cambio el sonido de la lira, que no se produce por viento y es menos perceptible que el de la flauta, se funde menos con la voz, y, al producir diferencia en su percepción, resulta menos grato. Además, la flauta con su sonoridad y con la semejanza cubre los fallos de los cantores, mientras que los sonidos de la lira, más sueltos y menos fundidos con la voz, se perciben en sí mismos y más aislados, poniendo así más de relieve los defectos del canto. Y en *Polít.* VIII 7, 1342b1 ss. explica que, de las melodías, la frigia produce el mismo efecto que, entre los instrumentos, la flauta, pues ambas son orgiásticas y patéticas. Por eso la poesía báquica y la afín a ella usan siempre como instrumento la flauta, y la melodía que les conviene es la frigia; así el ditirambo es unánimemente considerado como perteneciente al modo frigio (ὁ διθύραμβος ὁμολογουμένως εἶναι δοκεῖ Φρύγιον).

[12] La citarística es el arte de tocar la cítara (κίθαρις o κιθάρα; de esta última forma procede *guitarra,* a través del árabe *kītâra*). La cítara, instrumento de cuerda, servía, como la flauta, para acompañar el canto; pero la flauta, más bien para el canto coral, y la cítara, para el de un solista. El acompañamiento de cítara es la forma más antigua que conocemos de la música griega. Los aedos son en Homero con frecuencia citaredos, que acompañan con el son de la cítara su propio canto. Cf. la nota anterior sobre la diferencia entre cítara y flauta como instrumentos para acompañar el canto. Platón (*Repúbl.* III 399d) destierra a los flautistas y a los fabricantes de flautas. Acepta en cambio la lira y la cítara como instrumentos útiles para la ciudad, y, sólo en los campos, para uso de pastores, la siringa. La lira y la cítara son —dice— instrumentos musicales de Apolo, y deben ser preferidos a la flauta, instrumento de Marsias, el atrevido sátiro que compitió musicalmente con Apolo y fue vencido y desollado por el dios.

[13] Imitaciones en sentido activo, es decir, el proceso mediante el cual se imita. Else (*ad locum*) observa con razón que μίμησις como ποίησις

tiene el sufijo activo -σις, equivalente al latino *-tio* y al español *-ción*. Pero cf. *supra*, nota 1. Obsérvese que en la enumeración de las artes imitativas Arist. no se limita a las especies de la poética: epopeya, composición de tragedias, comedia, ditirámbica, a las que luego (1447b26) se añade la composición de nomos. Entre las artes imitativas enumera también la aulética y la citarística, aunque con cierta restricción: «en su mayor parte», porque la música puede no ser imitativa. En las líneas 24-28 amplía la enumeración, sin cerrarla: «y las demás artes que sean semejantes [a la aulética y a la citarística], como el arte de tocar la siringa», e incluye también la danza. Ni la aulética ni la citarística, ni la que pudiéramos llamar siríngica, ni tampoco la danza, son especies de la poética, porque ninguna de ellas usa como medio para la imitación el lenguaje.

14 Aristóteles dedica el resto del capítulo 1 a los *medios*, el cap. 2 a los *objetos*, y el cap. 3 a los *modos* de la imitación poética. El final de la frase «y no del mismo modo» es, según Rostagni (*ad locum*), un pleonasmo típico de Aristóteles. Gudeman lo refiere a las tres diferencias, y no sólo a la última; pero, aun interpretado así, tendría carácter pleonástico.

15 En este pasaje, las «figuras» (σχήματα) pueden entenderse como las líneas del dibujo, que reproducen la forma de los objetos imitados o representados; a ellas pueden añadirse o no los colores (χρώματα). La misma asociación de σχήματά τε καὶ χρώματα, con inversión de los términos, se halla en Platón (*Repúbl.* II 373b6). Aunque probablemente Aristóteles se refiere aquí ante todo a los pintores, que, para reproducir la imagen de las cosas, dibujaban y coloreaban (¡no se había llegado aún a las exquisiteces de la pintura abstracta!), no excluye a los escultores, pues no debe olvidarse que la escultura en Grecia era coloreada. Y el significado de σχήματα podía ser incluso más amplio. A continuación, en 47a27, se habla incluso de τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν «los ritmos convertidos en figuras» con que los danzantes imitan caracteres, pasiones y acciones.

16 Primera comparación de la poética con la pintura. Véanse otras en 48a5-6, 48b11-12 y 15-19, 50a26-29, 50b1-3, 54b9-11, 60b9 y 31-32, y 61b12-13.

17 La συνήθεια se acerca, en la producción artística, a la ἐμπειρία en el conocimiento. Sobre la diferencia entre el que obra por arte (τέχνῃ), sabiendo por qué, y el que obra por experiencia, cf. *Metaf.* I 1, 981a1 ss.

18 La voz como medio de imitación no se refiere aquí al lenguaje, que es el medio de que se vale el arte al que Arist. alude luego (líns. 28-b9), diciendo que aún no tiene nombre. La voz por sí sola, sin constituir palabras, puede ser medio de imitación. En *Retór.* III 1, 1404a21-22, refiriéndose a la ὑποκριτική o arte del actor, dice Arist. que la voz es el recurso más eficaz que tenemos para la imitación (ὑπῆρξε δὲ καὶ ἡ φωνὴ πάντων μιμητικώτατον τῶν μορίων ἡμῖν).

Por lo demás, la construcción no es clara, y desde antiguo ha resultado sospechosa. Las palabras οἱ μὲν διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας determinan a ἀπεικάζοντες; en cambio, ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς tienen que referirse a μιμοῦνται. Pero este verbo lleva aquí otro régimen en dativo instrumental: χρώμασι καὶ σχήμασι. Goya y Muniain dice que «otras ediciones enmiendan con δι' ἀμφοῖν» (que daría buen sentido: «unos por

arte, otros por hábito y otros por ambas cosas»), pero él prefiere conjeturar διὰ φυῆς, y así traduce «unos por arte, otros por uso y otros por genio». Teniendo en cuenta que la *Poética* era como un cuaderno de notas de clase, cabe que Aristóteles, al añadir otro medio de imitación, paralelo a χρώμασι καὶ σχήμασι, se dejara llevar por la construcción próxima διὰ τέχνης... διὰ συνηθείας, y escribiera διὰ φωνῆς en vez de τῇ φωνῇ.

19 Los tres términos, con la posposición del «ritmo», se hallan también agrupados en Platón, referidos al canto, que consta, según *Repúbl.* III 398d, de tres elementos: λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ.

20 Nuevamente hallamos en Platón (*Repúbl.* III 401d7, y *Leyes* II 655a5) la pareja de términos ῥυθμὸς καὶ ἁρμονία para designar los elementos constitutivos de la música instrumental, o los objetos de la teoría musical.

21 Que también la danza es imitación de modos de ser u obrar, lo había dicho ya Platón, *Leyes* II 655d5 ss.: Ἐπειδὴ μιμήματα τρόπων ἐστὶ τὰ περὶ τῆς χορείας.

22 Pasaje de interpretación discutida. El texto mismo es dudoso. [ἐποποιία] está en Π, pero Ar no lo traduce. Ueberweg lo suprimió, al parecer con razón, pues estaría en contradicción con el anonimato de que se habla en seguida. En la línea siguiente, Kassel acepta la lectura de Lobel, poniendo ⟨καὶ⟩ ἡ donde nuestro texto dice ἡ, con lo cual se trataría de dos artes: 1) la que usa «sólo la prosa» (μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς) y 2) la que se sirve «del verso» (τοῖς μέτροις), que a su vez se subdivide en *a*) la que combina diversos tipos de verso en una misma obra, como la tragedia, y *b*) la que en toda la obra usa el mismo verso, como la epopeya. A mi juicio, se trata sólo de un arte, que tiene como medio de imitación el lenguaje, unas veces en prosa y otras en verso. Este arte, en cuanto tal, dice Arist., no tiene nombre; es decir, no hay designación que abarque todas sus especies. Por ejemplo, no hay un término común para designar los mimos de Sofrón y de Jenarco y los diálogos socráticos, unos y otros escritos en prosa, y la composición en trímetros, en versos elegíacos u otros semejantes. Aristóteles hacía este mismo enfrentamiento en el diálogo *Sobre los poetas* (Rose frg. 72). Según Diógenes Laercio, el Estagirita ponía los diálogos platónicos en una categoría intermedia entre la poesía y la prosa.

En el pasaje que comentamos parece sugerirse que el término común para designar toda imitación por medio del lenguaje podía haber sido el de ποίησις, cuyo estudio sería el objeto de la ποιητική; pero la gente (οἱ ἄνθρωποι) asoció el nombre de «poeta» (ποιητής) y, por consiguiente, el de ποίησις («poetización», «composición poética»), no a ποιεῖν («hacer», en el sentido de «imitar»: κατὰ τὴν μίμησιν), sino al «verso» (τῷ μέτρῳ). Con lo cual vino a suceder en griego lo que en español y otras lenguas modernas, que los términos de «poesía» y «poeta» suelen implicar la connotación de «en verso». Lo correcto habría sido llamar «poesía» a cualquier imitación por el lenguaje, y «poeta» al autor de tal imitación, prescindiendo de que la hiciera en prosa o en verso; «poesía» y «poeta» tendrían así aproximadamente el sentido que en alemán tienen *Dichtung* y *Dichter*, o el que a veces se da en español a «literatura» y «literato», o incluso a «escritor».

23 Sofrón, contemporáneo de Eurípides, es el representante principal del mimo siracusano. Los «mimos» eran representaciones realistas de escenas aisladas tomadas de la vida diaria. Una de las piezas mímicas de Sofrón llevaba por título Γυναῖκες αἱ τὰν θεὸν φαντὶ ἐξελᾶν (*Mujeres que prometen desterrar a la diosa*). Se cuenta que Platón estimaba tanto los mimos de Sofrón que los tenía bajo su almohada. Los mimos estaban escritos en prosa. Jenarco, hijo de Sofrón, fue contemporáneo y amigo de Dionisio I de Siracusa, y autor de mimos, como su padre.

24 Trátase principalmente de los diálogos de Platón, que Arist. llama «socráticos» por ser en ellos Sócrates el personaje más importante. Pittau (*Introd.* 45 s.) observa que Aristóteles no menciona nunca en la *Poética* el nombre de Platón, sin duda para evitar que se le criticara por su disconformidad con el maestro en materia de poesía. A este propósito de evitar toda polémica directa se debería la calificación de «socráticos» que da a los diálogos «platónicos».

25 «Trímetro» significa propiamente «de tres metros», es decir, de seis pies. El «trímetro (yámbico)» se componía de seis yambos (⏑ –), presentando teóricamente el siguiente esquema:

⏑ – / ⏑ – / ⏑ – / ⏑ – / ⏑ – / ⏑ –

Pero en todos los pies, menos en el último, podía el tríbraco (⏑ ⏑ ⏑) reemplazar al yambo. En los trágicos y en los yambógrafos (por ej. en Arquíloco) se halla el espondeo (– –) en los pies impares. Es raro el anapesto (⏑ ⏑ –), salvo en el primer pie y en nombres propios. Raro también el dáctilo (– ⏑ ⏑), pero se halla a veces en los pies primero o tercero. En la comedia, e incluso en el drama satírico, había más libertad para las sustituciones. El trímetro es el más importante de los versos yámbicos.

El metro elegíaco por excelencia era el pentámetro formando dístico con el hexámetro. El esquema teórico del pentámetro era:

– ⏑ ⏑ / – ⏑ ⏑ / – // – ⏑ ⏑ / – ⏑ ⏑ / –

pudiendo ser sustituidos por espondeos los dos primeros pies, y por una breve la última larga del segundo hemistiquio o medio verso. Sobre el hexámetro, véase la nota 335.

26 Aristóteles, contra la opinión vulgar, afirma que no es poeta el que compone versos, sino el que es imitador mediante el lenguaje.

27 Los dos poemas de Empédocles, *Sobre la Naturaleza* y *Purificaciones*, tenían, como observa Else (*ad loc.*), altas cualidades poéticas, y Aristóteles lo sabía muy bien. Pero Empédocles no es imitador en el sentido aristotélico; por consiguiente, no debiera ser llamado poeta. Sin embargo, en el diálogo *Sobre los poetas* (Rose frg. 70) Aristóteles le reconocía a Empédocles estilo poético.

28 El término φυσιολόγος, cuya equivalencia material sería «fisiólogo», no puede traducirse así porque esta palabra designa al cultivador de la «fisiología», que es hoy la ciencia que estudia las funciones de los seres orgánicos y los fenómenos de la vida. Tampoco puede traducirse por

«físico», pues la física es la ciencia que estudia la materia inorgánica y los fenómenos producidos en ella por los agentes materiales. La φυσιολογία abarcaba el estudio de la naturaleza entera, tanto orgánica como inorgánica. Lo que más se aproximaría a ella sería nuestra «historia natural», entendida como descripción de la naturaleza en sus tres reinos, mineral, vegetal y animal. Traduzco, pues, φυσιολόγος por «naturalista» en el sentido de cultivador de la historia natural.

29 Queremón, poeta dramático de fines del siglo V y primera mitad del IV. Aristóteles (*Rhet.* III 12, 1413b13) le cita como uno de los principales dramaturgos entre los que escribieron sus obras más para ser leídas que representadas. En cuanto al *Centauro*, Aten. XIII 608e lo califica de δρᾶμα πολύμετρον «drama de muchos metros», es decir, de muchas clases de versos. Se conservan de esta obra dos fragmentos, que no permiten juzgarla. Es probable que su título aludiera a su condición de obra mixta en cuanto a la versificación.

30 Si fuese poeta el que imita mediante el verso, lo de menos sería que la imitación se hiciera con un solo tipo de verso, como Homero con el hexámetro, o con varios, incluso con todos los versos conocidos, como parece que hizo Queremón.

31 El «nomo» era un canto monódico, que podía llevar acompañamiento de cítara o de flauta.

32 En la poesía ditirámbica y en la nómica, los tres medios (ritmo, canto y verso) se usaban simultáneamente a lo largo de todo el poema; en la tragedia y en la comedia, el canto sólo se usaba en las partes líricas.

Capítulo 2

33 No en cuanto hombres, sino en cuanto actuantes. Aristóteles repite con verdadera insistencia a lo largo de toda la obra que el poeta no imita directamente a los hombres, sino sus acciones; cf. 49b36, 50a4, 16, 50b3, 51a31, 52a13, 62b11. Plat. *Repúbl.* X 603c4-5: πράττοντας, φαμέν, ἀνθρώπους μιμεῖται ἡ μιμητική «la mimesis poética imita, decimos, a hombres que actúan».

34 La pareja de términos, también en Plat. *Repúbl.* X 603c2, referida al objeto de la imitación poética, que es φαῦλον ἢ σπουδαῖον «de baja calidad o esforzado».

35 Else interpreta τούτοις... μόνοις como referido a πράττοντας y traduce: «for definite characters tend pretty much to develop in men of action». Yo entiendo, con Hardy, que τούτοις μόνοις se refiere a σπουδαίους y φαύλους. Y lo entiendo así por razones gramaticales y también lógicas: una frase con γάρ se refiere normalmente a otra inmediatamente anterior; por consiguiente, τὰ γὰρ ἤθη... ἀκολουθεῖ... se referirá, si no lo impide el sentido, a ἀνάγκη... εἶναι. Y aquí el sentido no sólo no impide, sino que parece pedir esta relación: los caracteres, en efecto (entiéndase los caracteres notables, capaces de fijar la atención del artista), casi siempre corresponden a hombres esforzados o de baja calidad, pues los mediocres suelen pasar inadvertidos.

Else, siguiendo a Gudeman, omite la frase κακίᾳ γὰρ... πάντες «for as to their characters all men differ in vice and virtue», que, a su juicio, al intentar parafrasear el pensamiento de Aristóteles, lo trivializa. La frase está en Π y en Ar; es, pues, arriesgado suprimirla. Por lo demás, si referimos τούτοις... μόνοις a σπουδαίους ἢ φαύλους, la nueva frase κακίᾳ γὰρ... πάντες será una explicación, sin trivialización, de τὰ γὰρ ἤθη... ἀκολουθεῖ.

36 Else omite las palabras ἢ καὶ τοιούτους, que en su opinión han suplantado al verbo principal, y, en la línea siguiente, Διονύσιος... εἴκαζεν, y nuevamente, en la lín. 12, Κλεοφῶν δὲ ὁμοίους. Razona estas omisiones diciendo que «la genuina doctrina de Aristóteles no tiene lugar para una tercera clase media de gente imitada por la poesía».

37 Polignoto nació en la isla de Taso hacia el año 490, y murió en Atenas hacia el 425. Fue hijo y discípulo de Aglaofonte. Se trasladó a Atenas, siguiendo probablemente a Cimón, que había conquistado Taso, y llegó a ser el mejor pintor griego de su generación, recibiendo la ciudadanía ateniense como premio por su decoración de edificios y monumentos públicos. No queda nada suyo; pero en fuentes literarias hay descripciones detalladas de sus obras, en las que, según se dice, sólo usó cuatro colores. Entre las más famosas estaban la *Toma de Troya* y un *Descenso de Odiseo al Hades*, en Delfos, y una *Matanza de los pretendientes de Penélope*, en Platea. Sobresalió por el dibujo y por el colorido, por el hábil tratamiento de los paños, a los que, según Plinio, consiguió dar transparencia, y por una mayor libertad en la representación de los rostros, siendo el primero que abrió las bocas y mostró los dientes de sus figuras, a las que dio expresión y carácter. Tomó sus temas, en general, de la épica homérica.

No se conoce con exactitud la época en que vivió Pausón. Se supone que a fines del siglo v y primera mitad del IV. Aristóteles menciona a este pintor también en *Polít.* VIII 5, 1340a36, donde recomienda que no se expongan a la vista de los jóvenes las obras de Pausón, sino las de Polignoto y otros pintores o imagineros «éticos». Temistio (*Orat.* 34, 11, pág. 41) compara desfavorablemente a Pausón con Zeuxis y con Apeles, diciendo que cualquiera preferiría un pequeño cuadro de estos dos artistas a todas las obras juntas de Pausón. De éste cuentan varios autores una graciosa anécdota: se le había encargado que pintara un caballo revolcándose en el suelo. Pausón lo pintó galopando. Al presentar el cuadro a quien se lo había encargado, éste lo rechazó diciendo que él quería la figura de un caballo revolcándose. Pausón, riendo, invirtió el cuadro, y mostró el caballo con las patas al aire, en actitud de revolcarse.

Dionisio de Colofón fue contemporáneo de Polignoto, al que se asemejaba por la ejecución cuidadosa de sus pinturas, la elección de los tipos, el tratamiento de los paños y la expresión del carácter y de las pasiones; pero le faltaba la grandeza que Polignoto ponía en sus personajes (πλὴν τοῦ μεγέθους, Eliano *Var. Hist.* IV 3).

38 Todas las artes mencionadas en el cap. 1.

39 Cf. 61b31, donde se ve que también la música imitaba acciones.

40 Versos solos, es decir, no acompañados de música instrumental ni de canto.

[41] Aristóteles establece aquí un paralelo entre poetas y pintores: Homero se asemeja a Polignoto; Cleofonte, a Dionisio; Hegemón de Taso y Nicócares, a Pausón.

Cleofonte, según la *Suda* (*s. v.*), fue un poeta trágico ateniense, autor de las siguientes obras: *Acteón, Aquiles, Anfiareo, Bacantes, Dexámeno, Erígone, Leucipo, Persis, Télefo* y *Tiestes*. Aristóteles vuelve a mencionar a Cleofonte en la *Poética* (58a20), donde pone su poesía, junto con la de Esténelo (cf. nota 315), como ejemplo de elocución clara, pero baja, a causa del abuso de los vocablos usuales. Le nombra también en *Retór.* III 7, 1408a15, donde le censura por unir a nombres ordinarios (τῷ εὐτελεῖ ὀνόματι) epítetos ornamentales, con lo cual se produce un efecto cómico. Cleofonte —explica Aristóteles— se expresaba a veces algo así como si dijese: «¡Oh veneranda higuera!» (ὁμοίως γὰρ ἔνια ἔλεγε καὶ εἰ εἴπειεν ἂν «πότνια συκῆ»).

Hegemón de Taso vivió en Atenas en la segunda mitad del siglo v. Antes que él habían escrito parodias o imitaciones burlescas Hiponacte, Epicarmo y Cratino. Al llamarle «inventor de la parodia», Aristóteles se refiere sin duda al desarrollo de esta forma literaria hasta convertirla en un género nuevo.

Nicócares fue un comediógrafo ático de comienzos del siglo IV. La *Suda* menciona entre sus obras *Amimone, Galatea, Boda de Heracles, Heracles corego, Centauros*. Todos estos títulos parecen referirse a parodias de mitos.

[42] Según Else (*ad loc.*), se trata probablemente de un solo cíclope, el célebre Polifemo, ennoblecido por Timoteo en un nomo y satirizado por Filóxeno en un ditirambo.

Timoteo, poeta y músico de Mileto, fue célebre como autor de nomos y ditirambos. Aristóteles llega a decir en *Metaf.* 993b15: «si no hubiera existido Timoteo, nos faltarían muchas melodías». Vivió aproximadamente desde el 450 al 360. Según la *Suda*, murió a los noventa y siete años, al comienzo del reinado de Filipo II de Macedonia. Entre sus muchas obras se citan: *Ayante furioso, Ártemis, Elpenor*, el *Cíclope* aludido aquí por Aristóteles y del que sólo se conservan dos fragmentos, que hacen en total nueve versos; *Nauplio, Níobe, Persas, Parto de Sémele, Escila*. Para los *Persas* le escribió Eurípides el prólogo. Wilamowitz editó esta obra en 1903. J. M. Edmonds publicó numerosos «Testimonia Veterum», con traducción inglesa, en *Lyra Graeca* III (1927) 280-296. Véase el artículo de Paul Maas en la *Paulys R. E. d. Cl. A. W.*, zweite Reihe, 12. Halbband, 1331-1337.

Filóxeno de Citera vivió de 435 a 380. Escribió, según la *Suda*, veinticuatro ditirambos. El más célebre de ellos fue el *Cíclope* (o *Galatea*) mencionado aquí por Aristóteles. Se dice que ridiculizaba en él a Dionisio I de Siracusa, simbolizado por el monstruoso Polifemo. Se le atribuyen también algunos nomos. Los testimonios antiguos, con traducción inglesa, pueden verse en J. M. Edmonds, *Lyra Greca* (1927) 349-399. Véase asimismo el artículo de Paul Maas en la *o. c.*, erste Reihe, 39. Halbband, 192-194.

Capítulo 3

[43] Recuérdese que las otras dos se referían a los *modos* y a los *objetos* de la imitación.

[44] Por ejemplo, con el lenguaje, o, más específicamente, con el verso.

[45] El poeta épico es esencialmente narrador, ἀπαγγέλλων; pero puede narrar de dos modos: o bien poniendo la narración en boca de un personaje, con lo cual el poeta en cuanto narrador se convierte hasta cierto punto en otro (ἕτερόν τι γιγνόμενον —interpreto ἕτερον como masculino y τι como adverbio—), pues narra a través de su personaje (Aristóteles pone a Homero como ejemplo de este modo de narrar, que es el más eficaz y, por consiguiente, el más propio de un buen poeta; cf. 60a5 ss.); o bien directamente por sí mismo y sin cambiar (ὡς ὁ αὐτὸς καὶ μὴ μεταβάλλων), como es corriente entre malos poetas (cf. *ibidem*).

[46] Aristóteles establece aquí dos oposiciones: una principal (en la trad. esp. fuera del paréntesis) entre la poesía épica y la poesía dramática, y otra secundaria (dentro del paréntesis en la traducción) entre los dos tipos de poetas épicos: el que narra por boca de un personaje y el que lo hace por sí mismo. No puede, por tanto, basarse en este pasaje la división clásica de la poesía en tres géneros: 1) *dramático* o *mimético* (δραματικόν o μιμητικόν), 2) *narrativo* (ἐξηγηματικόν o ἀπαγγελτικόν) y 3) *común* o *mixto* (κοινόν o μικτόν), tal como la expone Diomedes (¿excerpto de Varrón?): «*poematos genera sunt tria: activum est vel imitativum quod Graeci dramaticon vel mimeticon appellant, in quo personae loquentes introducuntur, ut se habent tragoediae et comicae fabulae et prima Bucolicon; aut enarrativum, quod Graeci exegematicon vel apaggelticon appellant, in quo poeta ipse loquitur sine ullius personae interlocutione, ut se habent tres libri Georgici et pars prima quarti, ita Lucretii carmina; aut commune vel mixtum, quod graece koinon vel mikton, in quo poeta ipse loquitur et personae loquentes introducuntur, ut est scripta Odyssia Homeri et Aeneis Vergilii*». Riccoboni, en nota al pasaje comentado, llama *modus activus* al primer género; *modus narrativus purus, vel non immutatus,* al segundo, y *modus narrativus mixtus, vel immutatus,* al tercero.

Else entiende aquí τοὺς μιμουμένους en sentido activo («the persons who are performing the imitation», es decir, los actores), apoyándose en 49b34 y 50a20. Pero μιμέομαι se usa también con sentido pasivo (cf. para el participio pres. μιμούμενος, Plat. *Repúbl.* 604e). Else mismo admite que, en sentido estricto, los que hacen aquí la imitación son los poetas (Perhaps by a strict reckoning the «persons performing the imitation» ought to be the poets). Efectivamente, el poeta, en singular (cf. ἀπαγγέλλοντα, γιγνόμενον) es aquí el sujeto de μιμεῖσθαι (lín. 21), y sería una construcción lógicamente forzada μιμεῖσθαι... τοὺς μιμουμένους «imitar... a los que imitan». (Quizá por eso Kassel pone entre obelos τοὺς μιμουμένους). Por otra parte, entendiendo τοὺς μιμουμένους en sentido activo, como «las personas que ejecutan la imitación», es decir, los actores, resultaría que el poeta dramático imitaría a los actores, cuando en realidad imita, mediante los actores, a los personajes de la fábula; éstos son, por consiguiente, *imitados* por el poeta (a través de los actores). Además, carecería de sentido decir que el poeta «puede imitar» (μιμεῖσθαι ἔστιν) a todos los actores actuando («acting», traduce Else), pues los actores son por definición actuantes, y no pueden ser presentados de otro modo; mientras que los personajes de una acción pueden ser presentados (*imitados*) por el poeta o bien mediante narración (indirecta, como la de Homero, o directa, como la de los malos poetas épicos), o bien presentándolos direc-

tamente en acción (por medio de los actores, si la acción se representa en el teatro, o sin actores, en la obra dramática escrita).

[47] Sófocles es igual que Homero por el *objeto* de su imitación (personas esforzadas); igual que Aristófanes, por el *modo* de imitarlas (presentándolas en acción).

[48] δρῶντας es participio pres. de δράω «obrar», de la misma raíz de δρᾶμα «acción», «obra». La etimología es cierta; pero Aristóteles no parece considerarla segura, pues la da como opinión de algunos.

[49] Else considera sección aparte el pasaje comprendido entre 48a24: ἐν τρισὶ δὲ ταύταις διαφοραῖς, y 48b4: Ἐοίκασι δὲ γεννῆσαι, que le parece en conexión meramente superficial con lo que antecede y sigue, y escrito desde otro punto de vista; piensa incluso que pudiera ser inserción posterior, de un período cercano a Aristóteles, o quizá de Aristóteles mismo, y opina que las observaciones sobre las pretensiones de los dorios en cuanto a la invención de la tragedia y de la comedia denotan, contra lo que suele creerse, simpatía por la causa doria.

[50] Aristóteles se refiere aquí a dos ciudades llamadas Mégara (se conocen cuatro más): una, al Oeste de Atenas, aproximadamente a medio camino entre esta ciudad y Corinto; la otra, en Sicilia. Sobre los megarenses sicilianos, cf. Hdto. 7, 156; Tucid. 6, 4, etc.

[51] El tirano Teágenes fue derribado hacia el año 600; pero al caer él se estableció en Mégara un gobierno aristocrático, al que siguió un período de democracia anárquica y desenfrenada (ἀκόλαστος δημοκρατία) que parece haber durado unos diez años, aproximadamente desde el 570 al 560. A esta época se refiere probablemente Aristóteles.

[52] Epicarmo nació en la isla de Cos hacia el año 550. Fue uno de los grandes longevos de la antigüedad. Murió en el año 460. Teócrito le llama «siracusano», Συρακόσιος (*Epigr.* 17), quizá por haber vivido mucho en Siracusa, donde escribió sus comedias, hoy perdidas. Se conservan treinta y siete títulos, y escasos fragmentos. De su vida se conoce poco. Antes de cultivar la comedia, parece que vivió en la Mégara siciliana, dedicado a la filosofía. La comedia griega primitiva nació de mimos populares en Sicilia, y alcanzó su mayor esplendor con Epicarmo. La más antigua comedia ática absorbió elementos de esta primitiva comedia siciliana, que después de Epicarmo parece haber descendido nuevamente al nivel del mimo. Aristóteles dice luego (49b6) que Epicarmo y Formis fueron los primeros en componer fábulas o argumentos de comedia.

Quiónides y Magnete son, según se deduce de este pasaje, entre los poetas de la comedia ática, los dos más antiguos que se conocen. Se cree que ejercían su actividad literaria por los tiempos en que las representaciones cómicas fueron incluidas en el programa oficial de las grandes fiestas Dionisias. Quiónides, algo anterior a Magnete, fue, según la *Suda*, vencedor en el primer agón estatal de comedias, el año 486 a. de C. Magnete triunfó en las Dionisias del 472 (cf. A. Lesky, *Historia de la lit. gr.* 264). Según Lesky, la actividad de Epicarmo debería situarse ya en el siglo VI.

Aristófanes, en la parábasis de los *Caballeros*, nombra en primer lugar, entre los comediógrafos antiguos, a Magnete, que con sus once triunfos

en las grandes Dionisias fue el poeta más afortunado de la Comedia Antigua. Sólo quedan de él algunos títulos, entre ellos *Los cínifes* y *Las ranas*.

53 Los habitantes de Sición, ciudad del Peloponeso, hoy en ruinas, cerca de Vasilika. Sobre su reivindicación de la tragedia, cf. Temistio, *Orat.* 27, 406; *Suda, s. v.* θέσπις, y Hdto. 5, 67. Probablemente Aristóteles pensaba, al escribir esto, en Arión, el poeta y músico nacido, según la *Suda*, en la 38ª Olimpíada (628-625).

54 κωμάζω puede significar «celebrar las fiestas de Dioniso con cantos y danzas», «ir por las calles cantando y danzando al son de la flauta»; en general, «estar de fiesta», «celebrar un banquete», «ir procesionalmente con acompañamiento de música y cantos»; incluso «lanzarse», «irrumpir», «mostrarse soberbio»; pero no tiene relación directa con κώμη «aldea», «suburbio».

55 Es significativo, como observa Else (*ad loc.*), que los dorios no trataran de apoyar su reivindicación en el nombre, indudablemente ateniense, de la «tragedia» (τραγῳδία). Por otra parte, las demás etimologías invocadas por ellos tampoco eran buen fundamento para sus pretensiones: κωμῳδία «comedia» no viene de κώμη «aldea», «suburbio», sino de κωμῳδός, inicialmente el que cantaba en el κῶμος, «banquete en honor de Dioniso», y δρᾶν no es palabra exclusivamente doria, aunque πράττειν sea jónica y ática.

Capítulo 4

56 La primera es el instinto de imitación, connatural al hombre. En cuanto a la segunda, se dividen las opiniones entre *a*) el placer que todos sentimos al contemplar las imágenes, incluso de seres cuyo aspecto real nos repugna (líns. 10-12) y *b*) la connaturalidad en el hombre del ritmo y de la melodía (lín. 20). Entre los modernos, se inclinan a la primera opinión Ritter, Bywater, Rostagni, Hardy; a la segunda, Vahlen, Gudeman, Else, a mi entender, con más fundamento. Aunque, a pesar de la gramática y del uso aristotélico, se dé preferencia para la lín. 13 al texto de A (καὶ τοῦτο) frente al de Φ (καὶ τούτου), parece claro que aquí no se trata de explicar el origen de la poesía, sino el placer que sentimos al contemplar las imágenes, incluso de seres repugnantes de suyo. Así se deduce del comienzo de la frase siguiente (lín. 15), διὰ γὰρ τοῦτο... ὁρῶντες «Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes». Aquí (lín. 12), αἴτιον es casi sinónimo de σημεῖον (lín. 9). Riccoboni traduce lo mismo σημεῖον δὲ τούτου que αἴτιον δὲ τούτου: *signum huius rei est*.

Por lo demás, Aristóteles dice expresamente (lín. 5) que las dos causas de la poesía son «naturales» (φυσικαί). Y en lín. 20 asocia como tendencias que nos son naturales «el imitar» (τὸ μιμεῖσθαι) y «la armonía y el ritmo» (ἡ ἁρμονία καὶ ὁ ῥυθμός), y a continuación dice que los mejor dotados para estas cosas (es decir, para imitar y para la armonía y el ritmo) engendraron la poesía.

57 La inclinación natural del hombre a la imitación tiene, según Aristóteles, una causa intelectual: el hombre «adquiere por la imitación sus primeros conocimientos» (líns. 7-8). Por otra parte, «aprender agrada muchísimo» (lín. 13), y, contemplando las imágenes, los hombres «aprenden

y deducen qué es cada cosa» (lín. 16). Compárese con este pasaje el de *Retórica* I 11, 1371b4-10: ἐπεὶ δὲ τὸ μανθάνειν τε ἡδὺ καὶ τὸ θαυμάζειν, καὶ τὰ τοιάδε ἀνάγκη ἡδέα εἶναι οἷον τό τε μεμιμημένον, ὥσπερ γραφικὴ καὶ ἀνδριαντοποιία καὶ ποιητική, καὶ πᾶν ὃ ἂν εὖ μεμιμημένον ᾖ, κἂν ᾖ μὴ ἡδὺ αὐτὸ τὸ μεμιμημένον· οὐ γὰρ ἐπὶ τούτῳ χαίρει, ἀλλὰ συλλογισμός ἐστιν ὅτι τοῦτο ἐκεῖνο, ὥστε μανθάνειν τι συμβαίνει. «Y, puesto que aprender y admirar son agradables, necesariamente serán también agradables tales cosas como el resultado de la imitación, por ejemplo la pintura, la escultura y la poética, y toda imitación bien hecha, aunque lo imitado en sí sea desagradable; pues no nos alegramos a causa de esto, sino que llegamos a la conclusión de que esto es aquello, de donde resulta que aprendemos algo».

Este deseo de saber es connatural a todos los hombres, no sólo a los filósofos o «amigos del saber». Cf. las primeras palabras de la *Metafísica*: Πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει «Todos los hombres desean por naturaleza saber».

58 En *De las partes de los animales* I 5, 645a11-17 presenta Aristóteles otro punto de vista, paralelo a este pasaje de la *Poética*: «Sería irrazonable y absurdo —dice— que, al contemplar sus imágenes (se refiere a las de los animales de aspecto desagradable: ἐν τοῖς μὴ κεχαρισμένοις αὐτῶν πρὸς τὴν αἴσθησιν), disfrutemos porque vemos al mismo tiempo el arte con que han sido ejecutadas (ὅτι τὴν δημιουργήσασαν τέχνην συνθεωροῦμεν), por ejemplo la pintura o la plástica, y que no nos parezca preferible la contemplación directa de los organismos naturales (αὐτῶν τῶν φύσει συνεστώτων θεωρίαν), pudiendo observar en ellos las causas (τὰς αἰτίας καθορᾶν). Y concluye con este sabio consejo: διὸ δεῖ μὴ δυσχεραίνειν τὴν περὶ τῶν ἀτιμοτέρων ζῴων ἐπίσκεψιν. ἐν πᾶσι γὰρ τοῖς φυσικοῖς ἔνεστί τι θαυμαστόν. «Por eso es preciso no mostrarse reacio a la observación de los animales repugnantes; pues en todos los seres naturales hay algo admirable».

59 «Éste», es decir, la reproducción artística que tenemos delante; «aquél», el individuo retratado por el artista. Cuanto más se parezca la imagen al retratado, mayor placer nos producirá. Pero, si no hemos visto al retratado antes de ver su imagen, no podremos saber hasta qué punto ésta se parece a él. Si el retrato nos gusta, será por otros motivos, como la ejecución, el color, etc.

Se ha tachado a Aristóteles de excesivo intelectualismo estético. Se le atribuye la idea de que el placer que los hombres experimentan ante los productos de la imitación artística se debe exclusivamente al hecho de que, a través de ellos, aprenden algo; y se admite que esto sea así en los niños, en los primitivos y en los ignorantes; mas no en los hombres estéticamente cultivados. Pero Aristóteles no dice que aprender algo sea la única razón, sino una de las razones del placer estético. Un buen retrato —advierte— puede agradarnos también por su colorido, por la maestría de la ejecución, etc.

60 Según Else (*ad loc.*), Aristóteles «quiere decir simplemente que un verso dactílico (*metron*) es un segmento de seis "pies" o medidas de largo, segregado de un continuo indefinido de discurso conformado dactílicamente». A mi juicio, Aristóteles no se refiere a eso. En primer lugar, no dice que los «versos» (Else traduce «verses»), sino que los «metros», es

decir «medidas» o lo que en la métrica clásica suele llamarse «pies», son partes de los ritmos... Un hexámetro dactílico se compone de seis «metros» o «pies» dactílicos (sustituibles por espondeos); por consiguiente, cada «metro» es una sexta parte del verso entero. Pero el ritmo no se identifica con un verso ni con un poema entero, sino que es sólo un elemento del verso. «Los ritmos» deben ser entendidos aquí de una manera general, como series cuyos elementos se repiten. La repetición es esencial para el ritmo; pero no una repetición cualquiera, sino ordenada de modo que los elementos de la serie reaparezcan a intervalos regulares, suficientemente próximos entre sí para que la regularidad sea perceptible. La serie rítmica puede estar constituida sólo por movimientos, como en la danza, o por sonidos, como en la música; podría darse incluso un ritmo de colores. En el lenguaje, el ritmo puede adoptar muchas formas, desde las más sencillas a las más complicadas. Todas ellas participan del ritmo de la música.

Al decir Aristóteles que los metros son parte de los ritmos, se refiere, creo, a los ritmos así entendidos, en toda la amplitud de sus variedades. Y «partes» tiene aquí sentido próximo a «especies».

61 Es decir, para la imitación artística, y para la armonía y el ritmo.

62 Aristóteles entiende que la poesía, como todas las artes, no nació perfecta, sino que, partiendo de rudas improvisaciones, fue lentamente progresando y perfeccionándose (cf. 49a10). Indirectamente rechaza aquí la teoría de la «manía» o «furor divino», sustentada por Demócrito y por Platón, como origen de la poesía, aunque luego (55a32-34) admite al μανικόν como uno de los dos tipos de poeta. La idea de que la poesía homerica no había surgido de improviso, sino que otros poetas habían precedido a Homero, era corriente en la antigüedad; cf. Cic. *Brut.* 71: «Nihil est enim simul et inventum et perfectum, nec dubitari potest quin fuerint ante Homerum poetae». A pesar de todo, en la época moderna, a consecuencia de las teorías románticas sobre el arte y la poesía, se creyó durante mucho tiempo que la figura de Homero había surgido súbita y como milagrosamente en el mundo de la literatura helénica.

63 E. de Sousa, siguiendo a Else, comenta que la diversificación de la poesía en las dos formas principales de tragedia y comedia no podría Aristóteles atribuirla a la «índole particular (de los poetas)». Y añade que «(de los poetas) no está en el texto griego, y lo "particular" o "inherente" (οἰκεῖα) puede referirse a la poesía, y no a los poetas». Para mí está claro que οἰκεῖα ἤθη son los «caracteres particulares (de los poetas)», no de la poesía, como se ve por la explicación que sigue inmediatamente: οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι... ἐμιμοῦντο... οἱ δὲ εὐτελέστεροι... Si se tratase de la ποίησις, Aristóteles habría escrito ἡ μὲν γὰρ σεμνοτέρα... ἐμιμεῖτο... ἡ δὲ εὐτελεστέρα... Por otra parte, decir que la poesía se había dividido según sus propios caracteres sería casi una tautología. Cf. nota 64 y también 49a2 ss. Nótese de paso la casi sinonimia entre καλός (καλὰς πράξεις «acciones nobles») y σπουδαῖος (πράξεως σπουδαίας «de una acción esforzada») en 49b24.

64 Aristóteles se refiere aquí a la división de la poesía en general y en sus orígenes. Pero esta misma causa explica la división de la poesía dramática en trágica y cómica (cf. 48a16-18, 49a2 ss., 32, b24). Los primeros pasos

de la poesía fueron, pues, del lado vulgar o bajo, las invectivas (ψόγοι), y del lado noble o elevado, los himnos y encomios.

En su reciente libro *Fiesta, comedia y tragedia* (Barcelona, 1972, 630 páginas) dice F. Rodríguez Adrados: «para Aristóteles Tragedia y Comedia no son diferentes entre sí porque están ahí como diferentes, como resultado tal vez de un proceso histórico, sino porque responden a constantes humanas como son la existencia de hombres "serios" (*semnóteroi*) e "inferiores" (*eutelésteroi*), de los cuales los primeros imitan las acciones hermosas y los segundos las de los hombres menos valiosos. Nadie piensa hoy, imaginamos, en la existencia de dos tipos de hombres radicalmente diferentes que han engendrado dos géneros teatrales que imitan respectivamente a esos dos géneros de hombres» (págs. 23 s.). De la misma fecha que el libro de Adrados es la segunda edición (bilingüe, greco-italiana) de la *Poética* por Massimo Pittau, quien en nota *ad locum* comenta muy atinadamente este pasaje aristotélico. No hay por qué, dice Pittau, atribuir a esta distinción entre el género serio y el jocoso más importancia que la que le concede el propio Aristóteles; pero tampoco es verdad que esta explicación aristotélica carezca de todo fundamento. «No es fácil, en efecto, imaginarse un Dante que escriba comedias como las de Goldoni, ni un Goldoni que escriba la *Divina Comedia*; imaginarse a Leopardi como autor del *Decamerón*, y a Boccaccio como autor de los *Cantos*. En líneas generales, por tanto, es válida la tesis de que ante todo y sobre todo es la índole natural de los poetas la que les encamina hacia el género serio o hacia el jocoso, hacia tal forma literaria o hacia tal otra».

65 Aristóteles insiste aquí en la idea expresada antes (lín. 23): que la poesía no nació perfecta, sino que se formó poco a poco, partiendo de improvisaciones. Por tanto, un poema como el *Margites* sin duda tendría muchos antecesores. Cf. la nota 62.

66 *Margites* es el título de un poema burlesco atribuido en la antigüedad a Homero. Hace unos años se descubrió un papiro que contiene un fragmento más extenso que los conocidos hasta entonces. H. Langerbeck («Margites. Versuch einer Beschreibung und Reconstruktion», *Harvard Studies* 63, 1958, *Festschrift Jaeger* 33) intentó reconstruir el poema. M. Forderer, *Zum Homerischen Margites*, Amsterdam, 1960, ha querido dar a la figura de Margites, prototipo literario del tonto absoluto, mayor extensión y profundidad, relacionándola con los héroes de la gran epopeya. Otros han visto en el *Margites* un antecedente de la novela jónica en prosa.

67 El neologismo «yambizar» (de ἰαμβίζω) quiere decir «dirigirse burlas». Aristóteles, como observa Else con razón, no quiere decir que el verso yámbico sea bajo o cómico en sí mismo, sino que, por ser el satirizarse o dirigirse mutuamente burlas una especie de toma y daca, se eligió como instrumento para ello el verso yámbico, que era, por su ritmo, el más próximo a la conversación (cf. 49a24-27. Vid. también *Retórica* III 8, 1408b 34 s.: ὁ δ' ἴαμβος αὐτή ἐστιν ἡ λέξις ἡ τῶν πολλῶν· διὸ μάλιστα πάντων τῶν μέτρων ἰαμβεῖα φθέγγονται λέγοντες «el yambo es la forma misma de expresarse la mayoría; por eso al hablar es el yambo con mucho el metro más empleado de todos»; Cic., *Orator* 189: «magnam enim partem ex iambis nostra constat oratio», y Hor., *Epist. ad Pisones*, vv. 81 s.: *alternis aptum sermonibus et popularis / vincentem strepitus et natum rebus agen-*

dis, «apto para el diálogo y el dominio del pueblo / estrepitoso, y para desarrollar la acción»). Del mismo modo en 59b31-37 se nos dice que el metro heroico, es decir, el hexámetro dactílico cataléctico es el más reposado y amplio de todos, y por eso el más apropiado para la epopeya. Y así, según Aristóteles, el ἰαμβίζειν o «dirigirse burlas» acabó dando nombre (ἰαμβεῖον «burlesco») al verso utilizado para ello. Aristóteles comete aquí el error —nada sorprendente si tenemos en cuenta los conocimientos lingüísticos de su tiempo— de derivar el nombre del verso, ἴαμβος, del verbo, ἰαμβίζω. La derivación verdadera siguió el camino inverso.

[68] «Poetas» debe entenderse aquí en sentido etimológico = «hacedores», es decir, «compositores» de versos heroicos o de versos yámbicos. Como observa bien Else, «poetas» aparece aquí por vez primera para designar artistas distintos de los improvisadores; éstos imitaban, pero no «componían».

[69] El elogio de Homero como el más grande de los poetas se repite expresamente en 51a23 ss., 59a30 ss., 60a5 ss.

[70] No dice Aristóteles que Homero sea el primer autor de tragedias y comedias, sino que en sus poemas se esbozan o prefiguran ambas especies dramáticas; la tragedia, en la *Ilíada* y en la *Odisea* (género noble), y la comedia, en el *Margites,* que «tiene analogía con las comedias como la *Ilíada* y la *Odisea* con las tragedias». Tanto en las dos epopeyas como en el poema jocoso, Homero «hizo imitaciones dramáticas», en el sentido de que, en el curso de la narración, él se retira y cede la palabra a sus personajes (cf. 48a21 y, especialmente, 60a5 ss.).

[71] Aristóteles no nos dice *cuándo.* Del párrafo anterior, en que afirma que ambas especies dramáticas estaban ya prefiguradas, una en la *Ilíada* y én la *Odisea,* y otra en el *Margites,* no se sigue que aparecieran ya en tiempos de Homero. En 48a30 ss. nos ha dicho que los dorios reivindicaban la paternidad de la tragedia y de la comedia; de la comedia, los megarenses (los de Grecia, según los cuales la comedia habría nacido durante su democracia, es decir, algo después del año 600, y los de Sicilia, que consideraban a Epicarmo como el primer poeta cómico, y, por consiguiente, situaban el origen de la comedia a fines del siglo VI y comienzos del V); de la tragedia, los dorios del Peloponeso, sin ninguna precisión temporal. Pero Aristóteles no expresa su propia opinión sobre estas reivindicaciones y alegaciones dóricas.

[72] Cf. 48b24 ss. y notas 63 y 64.

[73] En 48b24 ss., al explicar el origen de la poesía y su división en un género noble (himnos y encomios) y otro vulgar (invectivas), ambos sin duda anteriores a Homero, aunque no se conozca ningún poema de época tan remota, Aristóteles ha dicho que estos poetas arcaicos se dividieron también en cuanto al verso que cultivaban; los autores de himnos y encomios utilizaban el verso heroico (hexámetro dactílico cataléctico); los de invectivas, el verso yámbico. Aquí añade que los cultivadores del verso yámbico pasaron de la invectiva a la comedia, y los poetas épicos, de los himnos y encomios a la tragedia. Tampoco nos dice *cuándo* sucedió esto. Pero es evidente que, en su opinión, fue con posterioridad a Homero (el único que «compuso obras que... constituyen imitaciones dramáticas... y

el primero que esbozó las formas de la comedia»; cf. 48b35-37), y en la aparición de la tragedia y de la comedia influirían sin duda las recitaciones de la *Ilíada* y de la *Odisea*, por una parte, y del *Margites*, por otra.

74 «Estas formas» son la comedia y la tragedia; «aquéllas», las invectivas (inferiores a la comedia) de los autores de versos yámbicos y los himnos y encomios de los poetas épicos (menos apreciados que la tragedia).

75 Observa M. Pittau (*ad loc.*) que el naturalista Aristóteles parangona la obra de arte, en este caso la tragedia, con un organismo vivo. Por eso se pregunta si la tragedia, a juzgar por el estado en que se hallaba en su tiempo, había desarrollado ya todos sus elementos potenciales, es decir, si había alcanzado el grado de desarrollo y madurez que podía esperarse de su naturaleza. Y estima Pittau que Aristóteles contesta afirmativamente en lo que dice a continuación.

76 Aristóteles piensa que la tragedia y la comedia, como la poesía en general (cf. *supra* 48b23), comenzaron por improvisaciones.

77 La tragedia habría nacido, según esto, de las improvisaciones de los que entonaban el ditirambo. Esta escueta noticia ha dado lugar a inacabables controversias. Un buen resumen del estado de la cuestión puede verse en Guy Rachet, *La tragédie grecque*, Paris, 1973: «L'origine de la tragédie», págs. 37-70. Después de considerar las muchas teorías expuestas, uno se atiene a la primera frase de este capítulo de Rachet: «La véritable origine de la tragédie nous échappe», sin ver motivo suficiente para desautorizar a Aristóteles, por vagos que sean los términos en que se expresa.

78 Observa Else que la palabra φαλλικά, aceptada en la mayoría de las ediciones y traducciones (él mismo traduce, aunque con duda, «phallic performances [?]», «representaciones fálicas [?]»), no tiene apoyo sólido en los manuscritos, y piensa que Aristóteles puede haber escrito φαῦλα «de baja calidad». Según Kassel, Ξ tienen φαυλ(λ)ικά.

79 Los cambios principales se exponen a continuación, líns. 15-31.

80 Aristóteles considera como el estado natural de la tragedia el grado de desarrollo a que había llegado con Sófocles, en cuanto al número de autores, la extensión y el tipo de verso. La supervaloración de la tragedia clásica como modelo insuperable e inmutable en cuanto a su estructura fue una de las causas principales de su decadencia.

81 Según la tradición antigua, que concuerda con el esquema aristotélico, primitivamente sólo dramatizaba el coro; luego, Tespis introdujo un actor para que el coro tuviera algún descanso; Esquilo añadió el segundo, y Sófocles, el tercero, además de la escenografía.

82 Else considera interpoladas aquí dos líneas: τρεῖς δὲ... ἀπεσεμνύνθε «Sófocles... tarde», que le parecen un fárrago. Opina que, además de la dificultad de obtener sentido de ellas, destrozan el razonamiento de Aristóteles, que se refiere al triunfo del diálogo *en Esquilo*, y a la consiguiente victoria del verso yámbico. Admite, no obstante, la posibilidad de que sean auténticas, en cuyo caso —dice— sólo podrían tolerarse como paréntesis. A mi juicio, no hay bastante fundamento para suponer la interpolación. Creo que son tres los puntos a que Aristóteles se refiere principalmente

en todo este párrafo (líns. 15-28): 1) *incremento del número de actores* (líns. 15-19: καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος... Σοφοκλῆς); 2) *crecimiento de la fábula* (líns. 19-21: ἔτι δὲ τὸ μέγεθος... ἀπεσεμνύνθε); 3) *cambio del verso y su explicación* (líns. 21-28: τό τε μέτρον... ἁρμονίας). El primer punto está claro (cf. la nota anterior). En el segundo hay alguna dificultad. El texto dice que la amplitud de la tragedia, desarrollándose a partir de fábulas pequeñas y de una dicción burlesca, por tener su punto de partida en lo satírico, tardó en alcanzar un desarrollo digno. ¿Cómo se compagina el hecho de que la tragedia haya tenido al principio una dicción burlesca y su punto de partida en lo satírico con la relación establecida antes (48b38-49a2) entre la tragedia y la *Ilíada* y la *Odisea*, de una parte, y entre la comedia y el *Margites*, de otra? La solución podría ser ésta: la *Ilíada* y la *Odisea*, que en gran parte constituyen imitaciones dramáticas (Ὅμηρος... μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν, 48b35) porque el poeta enfrenta a sus personajes y les hace hablar directamente, contienen ya el germen, y hasta cierto punto el modelo, de la tragedia. *Pueden*, por consiguiente, inspirar a los poetas trágicos. Esta virtualidad de ambos poemas, acrecentada por su difusión escrita, y, por tanto, mayor en la época áurea de la tragedia que en sus comienzos, es independiente del hecho histórico de su nacimiento. En ningún lugar de la *Poética* se afirma, ni siquiera se insinúa, que la tragedia se desarrollase a partir de las dos grandes epopeyas, ni la comedia a partir del *Margites*. En 49a2-6, Aristóteles se limita a decir que, tan pronto como aparecieron la tragedia y la comedia, los que antes componían versos yámbicos (invectivas) pasaron a hacer comedias (el *Margites* pudo servirles de estímulo porque no escenificaba una invectiva, sino lo risible, 48b37), y los poetas épicos (compositores de himnos y encomios) se convirtieron en autores de tragedias. Pero en 49a9-11 afirma claramente que tanto la tragedia como la comedia nacieron de improvisaciones (lo mismo que la poesía en general, 48b23); la tragedia, de improvisaciones debidas a los que entonaban el ditirambo. Como el ditirambo era un himno en honor de Dioniso, esta afirmación concuerda con lo dicho antes; que los compositores de himnos y encomios se convirtieron en autores de tragedias.

Quedan por explicar las palabras «partiendo de 1) fábulas pequeñas y de 2) una dicción burlesca, por evolucionar 3) desde lo satírico. 1) Que la fábula fuese inicialmente pequeña parece natural, si tenemos en cuenta que la tragedia nace de improvisiones basadas en el ditirambo. Un himno, siempre breve comparado con una tragedia, puede sugerir la fábula; mas, para que ésta cobre suficiente amplitud, hay que introducir en ella los episodios, de cuyo desarrollo no quiere tratar aquí Aristóteles (líns. 28-30). 2) y 3) están íntimamente relacionados entre sí. Tanto la «dicción burlesca» inicial como la evolución «desde lo satírico» concuerdan con la naturaleza del ditirambo. Ateneo XIV 628 A dice que los que cantan ditirambos «celebran a Dioniso cantando y danzando llenos de ebriedad». Y cita estos versos de Arquíloco: «Yo sé cómo entonar el ditirambo, el bello canto del soberano Dioniso, / con el ánimo herido por la fulminante centella del vino». Y este otro de Epicarmo en su *Filoctetes*: «No puede haber ditirambo si bebes agua». Por su parte Proclo, *Crest.* §§ 48 ss., comparando el ditirambo con el nomo, dice que el primero es tumultuoso y que, acompañado de danza, exterioriza en alto grado el entusiasmo, como compuesto para expresar las pasiones más propias del dios [Dioniso]... Supone

que el ditirambo ha surgido de las diversiones rústicas y de la alegría de las fiestas, pues en él sólo hay ebriedad y diversión... En tal ambiente era natural la dicción burlesca; como también era natural que la tragedia, nacida del ditirambo, participase inicialmente de la dicción burlesca.

En cuanto a lo satírico, la *Suda* dice que Arión (*s. v.*) fue el inventor del estilo trágico (τραγικοῦ τρόπου) y el primero que instituyó un coro, cantó el ditirambo y dio este nombre al canto del coro e introdujo sátiros diciendo versos (ἔμμετρα λέγοντες).

83 Entre los griegos solía designarse como «tetrámetro» (propiamente «de cuatro metros» = ocho pies) el tetrámetro trocaico cataléctico, cuyo esquema podría representarse así:

– ⏑ / – ⏑ / – ⏑ / – ⏑ // – ⏑ / – ⏑ / – ⏑ / ⏓

La cesura, después de los cuatro primeros pies, va indicada por //. Todos los pies, menos el último, pueden ser sustituidos por un tríbraco (⏑ ⏑ ⏑); los pies pares, por un espondeo (– –); rara vez por un anapesto (⏑ ⏑ –); el dáctilo (– ⏑ ⏑), también raro, y en nombres propios.

El «metro yámbico» por excelencia era entre los griegos el «trímetro yámbico». Teóricamente constaba de seis yambos, según el siguiente esquema:

⏑ – / ⏑ – / ⏑ – / ⏑ – / ⏑ – / ⏑ –

Pero en todos los pies, menos en el último, podía el tríbraco sustituir al yambo. En los trágicos se halla también el espondeo en los pies impares. Horacio (*A. P.* 251 s.) define así el yambo: *syllaba longa breui subiecta uocatur iambus, / pes citus...* «sílaba larga tras breve llámase yambo, / pie rápido...» Y es célebre aquel otro verso suyo en que presenta el yambo como arma del rabioso Arquíloco: *Archilocum proprio rabies armauit iambo* (*A. P.* 79).

Del tetrámetro y del yámbico dice Aristóteles que son ligeros. Procede esta ligereza de los pies que normalmente integran ambos tipos de verso: *troqueo* (τροχαῖος) significa «corredor», de la raíz de τρέχω «yo corro». Y también el yambo es ligero por la frecuencia de sílabas breves, que, como puede verse en el esquema, se dan en la misma proporción que en el troqueo.

84 Cf. *Retórica* 1408b36, donde Arist. dice que el troqueo es κορδακικώτερος, es decir, más propio del κόρδαξ, danza bufa e indecente, de origen lidio.

85 Cf. *infra* 59b37 s., y *supra* nota 67.

86 Aristóteles no parece conceder al conocimiento detallado del desarrollo de los diversos elementos de la tragedia tanta importancia como los filólogos modernos.

Capítulo 5

87 Cf. 48a17. La primera parte de este cap. 5 (48b3-49a9), como observa atinadamente E. de Sousa, «continúa y termina la exposición histórica iniciada en el cap. 3; la segunda (49a9 ss.) inicia el estudio de la poesía austera (tragedia y epopeya), que proseguirá hasta el fin del libro».

[88] Esta descripción de la comedia está en relación con lo dicho antes (48b37) a propósito del *Margites*, en el que Homero no dramatizó una invectiva, sino lo risible. Lo risible, elemento esencial de la comedia, no causa dolor ni ruina, al contrario que el πάθος o «lance patético» de la tragedia, que es «una acción destructora o dolorosa» (52b11 s.). Platón, *Filebo* 49e, explica cómo la presunción de sabiduría o belleza (δοξοσοφία καὶ δοξοκαλία) por parte de los amigos es risible (γελοία) cuando es débil y no causa daño a los demás (ἀσθηνὴς καὶ ἀβλαβὴς τοῖς ἄλλοις), mientras que se torna odiosa (μισητή) cuando ha cobrado fuerza (ἐρρωμένη).

[89] Pittau traduce εὐθύς «per esempio», y, en nota *ad locum*, opina que yerran, en cuanto al significado exacto de este adverbio, los que lo entienden de otro modo: «per non andare lontano» (Castelvetro), «subito che» (Piccolomini), «sans aller plus loin» (Dacier), «in promptu» (*editio panormitana* de 1813), «to take the first instance that occurs» (Bywater), «tanto per non uscire dall'argomento che trattiamo» (Valgimigli), «nel campo dell' evidenza *diretta*» (Rostagni), «evidentemente, con molta chiarezza» (Albeggiani». Podrían añadirse otros ejemplos: «statim» (Riccoboni), «ne longe abeamus» (Heinsio). Traducen «por ejemplo», entre otros, Hardy: «par exemple» y Gigon: «etwa». Yo había terminado mi traducción cuando recibí la de Pittau; después de verla y leer su nota, conservo «sin ir más lejos», que no sólo implica aquí la idea de «por ejemplo» (para expresar esta idea bastaría οἷον), sino que añade el matiz de la proximidad del ejemplo, que parece ofrecerse por sí mismo, sin necesidad de ir a buscarlo fuera del tema que se está tratando.

[90] Y la consecuencia de haber pasado inadvertida al principio es que ahora desconocemos sus comienzos.

[91] No se conoce la fecha en que sucedió esto. De una lista de vencedores en las Grandes Dionisias (CIA II 971a), en que figura el poeta Magnete, se desprende que estos concursos de comedia oficialmente reconocidos son anteriores al año 485.

[92] El primer poeta cómico cuyo nombre se conoce fue Epicarmo (cf. *supra* 48a33 y nota 52). Aristóteles compara aquí la comedia, como antes la tragedia (cf. nota 75), con un organismo vivo, que, después de un período de desarrollo, alcanza su plenitud.

[93] Los dos nombres figuran en los manuscritos A y B, así como en la traducción de Moerbeke. No aparecen en Ar, que ofrece en su lugar el equivalente de esta frase enigmática: *ut relinquatur omnis sermo qui est per compendium*. Susemihl los omitió, y Else los considera decididamente interpolados («an intrusive note»), aunque admite que Aristóteles pudiera estar pensando, al escribir esto, en los dos poetas. Sobre Epicarmo cf. nota 52. De Formis es muy poco lo que se sabe. La *Suda*, que le llama Φόρμος, dice (*s. v.*) que era familiar del tirano de Sicilia Gelón (οἰκεῖος Γέλωνι), y educador (τροφεύς) de sus hijos. La misma fuente da una lista de siete obras de Formis.

[94] A Crates lo menciona Aristófanes en la parábasis de los *Caballeros*, y dice de él que ofrecía alimento sencillo a su público, el cual no se le mostró favorable. La *Suda* menciona seis títulos de comedias de Crates,

entre ellas la titulada Θηρία (*Animales*), en la que un coro de animales, por razones obvias, recomendaba el vegetarianismo. En la lista de comediógrafos vencedores en las Dionisias urbanas aparece Crates dos puestos detrás de Cratino, con tres victorias. Parece que consiguió la primera el año 450. No sabemos bien por qué Aristóteles menciona a Crates como el primer poeta cómico que compuso argumentos y fábulas de carácter general, omitiendo a Cratino, indudablemente anterior y generalmente reconocido como superior a Crates, y del que no se puede dudar que compuso argumentos bien estructurados. Quizá haya que interpretar la manifestación de Aristóteles en conjunto, sin separar las dos partes de que consta: Crates fue el primero que *abandonó la forma yámbica* —es decir, las invectivas personales— *y compuso argumentos de carácter general.* Cratino compuso argumentos de carácter general, pero sin abandonar las invectivas personales, escritas en «forma yámbica».

95 Pittau traduce λόγους por «dialoghi», y afirma categóricamente: «Errano gli altri interpreti a tradurre questo vocabolo con "argomenti" (Rostagni, Albeggiani, Pistelli, Mattioli), "composizioni" (Valgimigli), "Stoffe" (Susemihl), "sujets" (Hardy), "plots" (Bywater ed anche Vahlen)». Y justifica así su afirmación: de una parte, λόγους con el significado de «argumentos, composiciones, temas, tramas» sería un inútil doblete del vecino μύθους «fábulas»; de otra, es evidente que todo el pasaje en cuestión está en estrechísima analogía con IV 49a15-17, donde aparece λόγος con el significado preciso de «diálogo». Remite además a I 47b9-10, τοὺς Σωκρατικοὺς λόγους «los diálogos socráticos». A su juicio, lo que quiere decir Aristóteles es que, antes de Crates, al menos en Atenas, los actores cómicos decían en la escena lo que de momento se les ocurría, siendo Crates el primero que *compuso diálogos.* La situación anterior a Crates sería, según Pittau, semejante a la de la «commedia dell'arte» italiana, en que los actores solían improvisar en la escena gran parte de sus intervenciones.

Pero, aunque este paralelismo fuese exacto, no demostraría que la traducción de λόγους por «argumentos» en este pasaje sea errónea. Contra las citas de la *Poética* en que Pittau se apoya pueden aducirse 55a34: τούς τε λόγους... δεῖ... ἐκτίθεσθαι καθόλου «los argumentos... es preciso esbozarlos en general» (*gli argomenti,* traduce aquí Pittau) y 60a27: λόγους... συνίστασθαι «comporre gli argomenti» (Pittau). Bonitz, *Index Aristotelicus* 433b15-20, afirma expresamente la sinonimia de λόγος «argumentum, fabula carminis alicuius epici vel dramatici» y μῦθος, y entre los pasajes de la *Poética* que cita como prueba está precisamente el que ahora nos ocupa: καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους; y en 476a3-5 repite: «cum λόγος significet argumentum carminis alicuius, explicatur quod μῦθος et λόγος pro syn[onymis] usurpantur».

Finalmente, en favor de la sinonimia de ambos términos en el pasaje discutido hay un argumento objetivo en el hecho de que καθόλου se refiere tanto a λόγους como a μύθους. No se ve, entonces, en qué podría consistir el «carácter general» («carattere generale», traduce también Pittau) de los *diálogos.*

96 Pasaje controvertido en cuanto al texto. Varios autores lo han corregido diversamente. μόνου está en Ξ; μέτρου μέτα λόγου en B; μέτρου μεγάλου en A; «de metro cum sermone» (Ar). Tyrwhitt sustituyó μόνου por μὲν τοῦ, y su corrección ha sido aceptada por muchos. Rostagni

escribió μόνου μέν τοῦ μετὰ λόγου (ésta parece también la lectura que se desprende de la traducción de Riccoboni: «usque ad solum hunc terminum... quod sit cum sermone...»); Kassel, μὲν τοῦ μετὰ μέτρου λόγῳ; Else, μὲν τοῦ μέτρῳ μεγάλῃ. La lectura de Else es la más sencilla; el significado sería: «sólo en cuanto a ser una imitación larga (literalmente "grande") y en verso...» (*up to the point of been a good-sized imitation in verse...*). Pero la coincidencia de B y Ar en μετὰ λόγου «cum sermone» no permite sustituir estas palabras por μεγάλῃ, palabra que aún parece más excluida por el hecho de que dos líneas más abajo vemos la extensión como una de las diferencias entre epopeya y tragedia: ἔτι δὲ τῷ μήκει. Menos aún puede omitirse, con Riccoboni y Rostagni, a quien sigue Pittau, la palabra μέτρου, que está en todas las fuentes.

Así, pues, aunque ofrece alguna dificultad gramatical, creo que debemos atenernos a la lectura μόνου μέτρου μετὰ λόγου. Pero estas dos últimas palabras no las interpreto en el sentido de Ar y Riccoboni: «cum sermone», pues la unión de «metro» (aquí = «verso») y «lenguaje» me parece tautológica (no hay «verso» sin «lenguaje»), sino que por μετὰ λόγου entiendo «con argumento», del mismo modo que dos líneas antes traduzco ποιεῖν λόγους «componer argumentos».

97 El hexámetro dactílico cataléctico, llamado también verso heroico. La tragedia, en cambio, en su forma clásica, utiliza varios tipos de verso.

98 Estas palabras, en que Aristóteles se limita a señalar una tendencia o costumbre de la tragedia clásica (la primitiva era, como la epopeya, ilimitada en cuanto al tiempo), sirvieron de base a una de las tres leyes férreas del Renacimiento y del Clasicismo, la «unidad de tiempo».

La doctrina de las tres unidades dramáticas (de acción, tiempo y lugar) fue elaborada por los comentaristas italianos de Aristóteles a lo largo del siglo XVI. La única unidad verdaderamente aristotélica es la de acción. La de tiempo, fue Agnolo Segni el primero que (en 1549) la fijó en veinticuatro horas como máximo. La de lugar surgió como consecuencia de la de tiempo y fue definida por V. Maggi en 1550. Lodovico Castelvetro reunió las tres y les dio forma definitiva en 1570, proponiéndolas como reglas inviolables de la composición dramática. De los tratadistas italianos las tomaron los franceses, y fue en Francia donde los dramaturgos las observaron con más rigor. En España, ni los tratadistas ni los dramaturgos del Siglo de Oro acataron más unidad que la de acción. La de tiempo, el Pinciano la ensancha hasta cinco días para la tragedia y tres para la comedia (*Philosophia Antigua Poética*, ed. A. Carballo Picazo III 82); Cascales, hasta diez días. Tirso de Molina la rechaza totalmente (Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, pág. 29). Lope de Vega defendió la unidad de acción, pero no siempre la observó fielmente.

99 Al principio, también la tragedia era ilimitada en el tiempo, es decir, podía incluir en la fábula, como la epopeya, acontecimientos no circunscritos por ningún límite temporal fijo.

100 Cr. *infra* 59b10.

Capítulo 6

101 Es decir, de la epopeya.

102 De la epopeya hablará en los capítulos 23, 24 y 26. De la comedia trataría en el libro segundo de la *Poética*, perdido.

103 Observa Else que, excepto la última cláusula de la definición de la tragedia («y que mediante compasión... de tales afecciones», que él interpreta de otro modo: v. nota siguiente), todas las demás son efectivamente «recogidas», como indica Aristóteles, de lo dicho anteriormente. Esto hace sospechar a Else que esa última cláusula haya sido interpolada, y sólo después de «considerable hesitación» se decide a conservarla, aunque en su libro anterior la había puesto entre corchetes. Yo creo que ha acertado conservándola. En realidad, la famosa cláusula no pertenece ya a la definición de la tragedia, pues definir algo consiste en decir qué es, no cuáles son sus efectos. Pero no hay razón suficiente para pensar que Aristóteles no pudo añadir nada a la definición. Por otra parte, tampoco es verdad que todos los términos de la definición misma se hayan enunciado anteriormente: que la acción imitada por la tragedia ha de ser «completa» (τελεία), se dice aquí por vez primera. No debemos perder de vista que la *Poética* no es un tratado publicado (ἐκδεδομένος λόγος), sino una obra acroamática, una especie de «cuaderno de curso» para uso del profesor.

Veamos ahora hasta qué punto las demás cláusulas de la definición han sido «recogidas» de lo dicho anteriormente:

1) *la tragedia es imitación* (cf. 47a13, 48a18, 26; implícitamente, en 47b24 ss., etc.); 2) *de una acción esforzada* (48a27, 49b10); 3) *completa* (aquí por vez primera); 4) *de cierta amplitud* (implícitamente en 49a19 ss., y con más claridad en 49b12 s.); 5) *en estilo sazonado* (implícitamente en 47b25 ss. y quizá en 49b9 s.); 6) *con distintos aderezos en las distintas partes* (literalmente «con cada una de las especies [de aderezos] separadamente en las partes»; implícitamente, quizá en 47b24-28); 7) *actuando los personajes y no mediante relato* (48a23, 27-29; implícitamente, 48b35).

104 Sobre la interpretación de la cláusula adicional δι' ἐλέου καὶ φόβου... κάθαρσιν «y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones», cf. *Apéndice* II.

105 El ritmo es consustancial al verso, que en la métrica clásica constaba de «metros» o «pies», los cuales, según hemos visto (cf. 48b21 y nota 60), «son partes de los ritmos». Y todo el lenguaje de la tragedia estaba «sazonado» por el verso.

Pittau rechaza la interpretación de muchos comentaristas (Vettori, Bywater, Valgimigli, Rostagni, Albeggiani), según los cuales *la armonía y el canto* se identificarían. Basándose en 47a23-24: «usan sólo armonía y ritmo la aulética y la citarística», piensa que, así como *el ritmo solo* «determina la danza, *el ritmo y la armonía* determinan la música instrumental, y *el ritmo, la armonía y el canto* determinan la música vocal-instrumental, *quella che si esplica ad es. nei cori della tragedia*». Y añade que «il canto o linguaggio cantato è qualcosa che si aggiunge in più al ritmo e all'armonia della musica». Según esto, el canto no acompañado de música instrumental carecería de armonía. Pittau cita en apoyo de su interpretación un pasaje de la *República* de Platón (III 398d) que probablemente influyó en el texto aristotélico que comentamos; dice Platón: τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστιν συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ, «el canto está compuesto de tres cosas: lenguaje, armonía y ritmo». Pero esto no confirma la interpretación de Pittau. Según Platón, no puede haber canto sin armo-

nía. Ahora bien, es evidente que puede haber canto sin acompañamiento de música instrumental. Luego la armonía puede darse sin música instrumental. La música instrumental implica armonía y ritmo; pero tanto el ritmo como la armonía pueden darse sin música instrumental: el ritmo, por ejemplo, en el verso; la armonía, por ejemplo, en el canto de voces solas, sin acompañamiento de música instrumental.

Que Aristóteles no se refiere aquí a la música instrumental parece claro por el hecho de que está explicando qué entiende por «lenguaje sazonado» (ἡδυσμένος λόγος). Éste es «el que *tiene* ritmo, armonía y canto». El lenguaje puede *tener* ritmo; lo *tiene*, por ejemplo, cuando se ajusta al verso; *es* entonces *lenguaje rítmico*. Puede *ser* también *lenguaje cantado*. Pero no puede ser *lenguaje tocado con un instrumento musical*. Luego no podría *tener armonía*, si por armonía entendiésemos *música instrumental*.

¿Qué entiende, entonces, Aristóteles aquí por *armonía*? ¿La armonía que implica el canto? En tal caso, era innecesario mencionarla; bastaría decir «ritmo y canto». Efectivamente, al explicar en seguida la expresión «con distintos aderezos», Aristóteles se limita a decir que «algunas partes [de la tragedia] se ejecutan sólo mediante versos [= lenguaje con ritmo], y otras, en cambio, mediante el canto». ¿No menciona ahora la armonía porque la implica el canto? Pero el canto implica también el ritmo.

Yo creo que Aristóteles entiende aquí por armonía lo mismo que Platón en su explicación del canto. ¿Y qué entendía Platón por armonía al decir que el canto consta de lenguaje, armonía y ritmo? Ya vimos que sus palabras no se referían para nada a la música instrumental. Evidentemente, tampoco se trataba de armonía en el sentido de *concentus sonorum*, unión o combinación de sonidos (aquí, de voces) acordes, ya que puede haber canto de una voz sola. En mi opinión, debe entenderse aquí por armonía lo que normalmente entendemos por melodía en el sentido de dulzura o suavidad de los sonidos. La armonía así entendida puede darse no sólo en la música instrumental, sino también en el canto solo y hasta en el verso no cantado; más aún que en el verso moderno, en el verso clásico, que, con sus acentos melódicos (*accentus est dictus ab accinendo*, y *accino* se deriva de *ad-cano*), era una especie de canto.

La armonía, pues, como el ritmo, debía sazonar el lenguaje de la tragedia no sólo en el canto, sino en todos sus versos.

También me parece que confirma mi interpretación otro texto de Platón, que se refiere a los poetas épicos y particularmente a los líricos, pero no excluye a los trágicos. Se trata de *Ion* 534a: οὕτω καὶ οἱ μελοποιοὶ οὐκ ἔμφρονες ὄντες τὰ καλὰ μέλη ταῦτα ποιοῦσι, ἀλλ' ἐπειδὰν ἐμβῶσιν εἰς τὴν ἁρμονίαν καὶ εἰς τὸν ῥυθμόν, «así también los poetas líricos no componen estos bellos cantos cuando están en su juicio, sino después que han penetrado en la armonía y en el ritmo». La armonía no es aquí, evidentemente, la música instrumental.

[106] Else, siguiendo a Bywater, refiere el término ὄψις («visión», «apariencia») al aspecto de los *personajes*, es decir, a sus máscaras y a la vestimenta, más que al montaje del escenario. Yo creo que ὁ τῆς ὄψεως κόσμος es «la decoración del espectáculo» en general, que incluye el atuendo de los personajes, pero, a partir de Sófocles, también la escenografía (cf. 49a18).

[107] Se refiere, naturalmente, a la elocución trágica, que, en la tragedia griega, nunca era en prosa. Más sobre el sentido de λέξις en 50b13, y sobre sus elementos y cualidades, en 56b20-59a16.

108 La melopeya o «composición del canto» (μέλος) —que, según 50b15-17, es el más importante de los aderezos de la tragedia, superior a la decoración—, es anterior a la tragedia misma, pues el ditirambo era un *himno cantado* en honor de Dioniso. Pero, lo mismo que el espectáculo (ὄψις), no es esencial a la tragedia, que puede producir su efecto sin ser representada, por la simple lectura (cf. 50b18, 62a12 y 17).

Para Aristóteles era tan claro el sentido de «melopeya», que toda explicación le parecía superflua. Para nosotros, desgraciadamente, no está nada claro. No conocemos la música del teatro griego, y sabemos muy poco de la música griega en general.

109 Relaciónese esto con τῶν τοιούτων παθημάτων (cf. *Apéndice II*).

110 Ya Platón, *República* X 603c, había escrito: πράττοντας, φαμέν, ἀνθρώπους μιμεῖται ἡ μιμητικὴ βιαίους ἢ ἑκουσίας πράξεις, καὶ ἐκ τοῦ πράττειν ἢ εὖ οἰομένους ἢ κακῶς πεπραγέναι, καὶ ἐν τούτοις δὴ πᾶσιν ἢ λυπουμένους ἢ χαίροντας, «la mimética —decimos— imita a hombres que hacen acciones forzosas o voluntarias, y que, según las realicen, creen haber tenido éxito o haber fracasado, y, por tanto, a causa de todas ellas se entristecen o se alegran».

111 No se trata de los *actores* que representan la tragedia, sino de los *personajes* representados por los actores.

112 Es decir, los elementos esenciales que constituyen la tragedia como tal y la distinguen de los demás géneros literarios.

113 «Los medios con que imitan» son la «elocución» y la «melopeya»; el «modo de imitar» lo constituye el «espectáculo», y «las tres cosas imitadas», la «fábula», los «caracteres» y el «pensamiento». El desorden en que aparecen aquí las partes constitutivas de la tragedia es típico de un cuaderno de apuntes en que se anotan las ideas de cualquier modo, sin estructurarlas definitivamente. Aristóteles menciona en primer lugar el *espectáculo* (ὄψις, 49b33), luego la *melopeya* y la *elocución* (μελοποιία καὶ λέξις, *ibid.*), después el *carácter* y el *pensamiento* (ἦθος καὶ διάνοια, lín. 38, y por último la *fábula* (μῦθος, 50a4). No dice qué entiende por *espectáculo,* y considera innecesaria la explicación de *melopeya.* Al mencionar la *elocución,* explica su significado, y luego el de *fábula, carácter* y *pensamiento,* que había enunciado en el orden *carácter, pensamiento* y *fábula.* Al recapitular, en 50a9-10, el orden es *fábula, carácter, elocución, pensamiento, espectáculo, melopeya,* y en las líns. 13-14, *espectáculo, carácter, fábula, elocución, canto* (= *melopeya*), *pensamiento.* La única ordenación hasta cierto punto objetiva o razonable es la primera: *espectáculo, melopeya, elocución* (las tres partes que Rostagni, en nota *ad locum,* llama elementos *externos,* y que Aristóteles parece ordenar aquí de menor a mayor importancia), *carácter, pensamiento, fábula* (los tres elementos *internos,* el más importante de los cuales es la *fábula* o «composición de los hechos» (50a5), a la que Arist. llama en 50a38 «el principio y como el alma de la tragedia»; pero aquí tampoco se mantiene la ordenación de menor a mayor importancia, pues en 50a39 se nos dice que el segundo lugar, después de la fábula, lo ocupan los caracteres, y el tercero (50b4), el pensamiento.

Else omite, considerándolos interpolados, el sujeto de κέχρηνται «se sirven» y las palabras καὶ γὰρ... ὡσαύτως (líns. 13-14). Teniendo en cuenta el carácter acroamático y provisional de la *Poética*, no parece necesario recurrir a procedimiento tan drástico.

114 Cf. *Física* II 6, 197b4: ἡ εὐδαιμονία πρᾶξίς τις «la felicidad es cierta acción», y *Polít.* VII 3, 1325a32: ἡ γὰρ εὐδαιμονία πρᾶξίς ἐστιν «pues la felicidad es una acción».

115 Que el fin es siempre lo más importante lo afirma Aristóteles reiteradamente; cf., entre otros pasajes, *Metaf.* II 2, 994b9-10: τὸ οὗ ἕνεκα τέλος, τοιοῦτον δὲ ὃ μὴ ἄλλου ἕνεκα, ἀλλὰ τἆλλα ἐκείνου «aquello en vista de lo que se hace algo es un fin; y es tal lo que no se hace en vista de otra cosa, sino que las demás se hacen en vista de ella», y *Et. Nicom.* I 1, 1094a18-22: εἰ δή τι τέλος ἐστὶ τῶν πρακτῶν ὃ δι' αὐτὸ βουλόμεθα... δῆλον ὡς τοῦτο ἂν εἴη τἀγαθὸν καὶ ἄριστον, «si, por consiguiente, hay algún fin de las cosas agibles que queremos por sí mismo... éste sería evidentemente el bien y lo más elevado»; *ibid.* 5, 1097a21: ἐν ἁπάσῃ δὲ πράξει... [τἀγαθὸν] τὸ τέλος «en toda acción, el bien es el fin». Cf. también *Retórica* I 7, 1364a3.

116 Sobre Polignoto, cf. 48a5 y nota 37. Zeuxis nació en Heraclea (Magna Grecia) por la segunda mitad del siglo V; floreció hacia el año 400. Murió en Éfeso (Asia Menor). Lo más importante de su producción fueron pinturas murales, en las que representaba la figura humana con proporciones sobrehumanas. Las que le dieron más fama fueron las que pintó para decorar el palacio real de Pella (Macedonia). Se especializó, como otros pintores de su época, en temas mitológicos. Se conocen, entre otros, los siguientes títulos de obras suyas: *Eros coronado de rosas, Zeus sentado entre dioses, Heracles niño estrangulando serpientes, Alcmena, Helena, Pan, Penélope, Las Musas.* Estuvo, con Parrasio, a la cabeza de la escuela pictórica jonia. Es bien conocida la anécdota sobre la competencia entre ambos, narrada por Cicerón, *De inventione* II 1: Zeuxis pintó unas uvas con tanto realismo, que los pájaros acudían a picarlas; Parrasio pintó con tanto realismo una cortina, que logró engañar a su rival induciéndole a que tratara de correrla para ver el cuadro que, según le había dicho, se ocultaba tras ella.

Zeuxis coincidía con Polignoto en la magnificación idealizadora de la figura humana; pero le era desfavorable la comparación con el pintor de Taso porque éste, aun idealizando sus figuras, sabía darles carácter, mientras que las de Zeuxis no lo tenían.

117 Como muchas veces, Aristóteles copula mediante καὶ «y» dos expresiones que nosotros más bien uniríamos con «o»; en 50a4 ha dicho que la fábula es la «composición de los hechos».

118 La definición de peripecia puede verse en 52a22 ss.; la de agnición (ἀναγνώρισις), en 52a29 ss.

119 No se trata de dibujar con negro sobre blanco, por ejemplo con un lápiz sobre papel, sino de *dibujar con blanco* (λευκο-γραφέω), con una especie de tiza, procedimiento bien comprensible si se tiene en cuenta que los griegos pintaban sobre tablas u otras superficies más oscuras que la del papel o la del lienzo.

La fábula es como el dibujo; los caracteres, como los colores. «Questo vale —observa muy bien Pittau— per i patiti della cosidetta "arte astratta"».

[120] Cf. *supra* 49b24: «la tragedia es, pues, imitación de una acción esforzada y completa», y 36: «es imitación de una acción, y ésta supone personas que actúan». Lo importante es la acción; los personajes son necesarios, pero, en cierto modo, accidentales; la misma acción que constituye la fábula de *Antígona* podía haber sido atribuida a otros personajes.

[121] Cf. *supra* 50a6 e *infra* 50b11.

[122] No sabemos exactamente a qué poetas se refiere aquí Aristóteles. Eurípides podría ser el más caracterizado del segundo grupo; pero, como observa Hardy, Aristóteles no podía incluirlo entre los poetas «de ahora».

Riccoboni, que traduce τὰ ἐνόντα por *insita* y τὰ ἁρμόττοντα por *convenientia*, entiende que *dicere insita* «decir lo implicado en la acción» es *politice dicere* «hablar en tono político», y *convenientia dicere* «decir lo que hace al caso» es *rhetorice dicere* «hablar en lenguaje retórico».

Else parafrasea bien los dos adverbios πολιτικῶς «como hombres y ciudadanos» y ῥητορικῶς «como conscientes compositores de discursos».

[123] Los razonamientos puramente científicos y objetivos, por ejemplo los matemáticos. Estos razonamientos no manifiestan «carácter», pero sí «pensamiento».

[124] El genitivo τῶν μὲν λόγων no puede depender de λέξις, como interpretan algunos (Else: «the verbal expression of the speeches»; E. de Sousa, pág. 123: «tanto pode ser um partitivo em relação a τέταρτον, como objeto de λέξις»). Esto último lo impide la posición del artículo ἡ. Es acertada, en cambio, la observación de Else: τῶν λόγων «de los elementos verbales» está en contraste (μέν... δέ) con los elementos restantes (50b15), es decir, con la melopeya y el espectáculo. Aristóteles separa aquí en dos grupos las «partes» o elementos de la tragedia; en el primero incluye los elementos verbales: fábula, caracteres, pensamiento y elocución; en el segundo, la melopeya y el espectáculo. La melopeya va ciertamente unida a las palabras, y por tanto está estrechamente vinculada a los elementos verbales; pero sólo como aderezo, aunque sea «el más importante» (lín. 16).

[125] Lo expresado en primer lugar por las palabras es la fábula, y, junto con ella, el pensamiento; indirectamente, también el carácter.

[126] Cf. *infra* 62a11-12. Este argumento valdría también con relación a la melopeya, que tampoco existe propiamente fuera de la representación.

Capítulo 7

[127] Es decir, la fábula, a la que ha llamado en 50a5 τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, «la composición de los hechos», y en 50a33, lo mismo que aquí, σύστασιν πραγμάτων, «estructuración de hechos».

[128] Cf. 50a15 y 38.

[129] Cf. 49b24-25, donde no se menciona el concepto de «entera» (ὅλης), aunque puede considerarse implícito en el de «completa» (τελείας).

[130] El término μέγεθος «magnitud» debe ser entendido aquí en sentido etimológico (deriv. de μέγας «grande»). Sólo en este sentido puede decirse que un ὅλον «una cosa entera» puede no tener magnitud. Sobre los varios sentidos en que se dice ὅλον «entero», cf. *Metaf.* V 26, 1023b26-1024a10.

[131] Es decir, que expongan ordenadamente una acción completa y entera, comenzando por el principio y terminando por el fin.

[132] Aristóteles acaba de referirse al orden de la fábula, que no debe comenzar «por cualquier punto» (ὁπόθεν ἔτυχεν) ni terminar «en otro cualquiera» (ὅπου ἔτυχε); ahora dice cual debe ser la magnitud, pues la belleza (τὸ καλόν) consiste en magnitud y orden. Cf. *Metaf.* 1078a36-37: τοῦ δὲ καλοῦ μέγιστα εἴδη τάξις καὶ συμμετρία καὶ ὡρισμένον «Y las principales especies de lo bello son el orden, la simetría y la delimitación»; *Tóp.* 116b21: τὸ δὲ κάλλος τῶν μελῶν τις συμμετρία δοκεῖ εἶναι «la belleza parece ser cierta simetría de los miembros»; *Et. Nic.* 1123b7: ἐν μεγέθει γὰρ ἡ μεγαλοψυχία, ὥσπερ καὶ τὸ κάλλος ἐν μεγάλῳ σώματι, οἱ μικροὶ δὲ ἀστεῖοι, καλοὶ δ' οὔ «Pues la magnanimidad está en la grandeza, como también la belleza en un cuerpo grande; los pequeños, en efecto, pueden ser graciosos, pero bellos no», y *Polit.* 1326a33: τό γε καλὸν ἐν πλήθει καὶ μεγέθει εἴωθε γίνεσθαι «la belleza suele producirse en la multitud y magnitud». Para que sean bellos los seres compuestos cuya belleza se aprecia con la vista, su magnitud no puede ser demasiado pequeña ni demasiado grande; debe ser fácilmente visible en conjunto. La extensión (μῆκος) de la fábula, que es su magnitud (μέγεθος), sin ser pequeña, debe ser tal que pueda recordarse fácilmente. La memoria es, pues, con relación a la fábula como la vista con relación a los cuerpos.

[133] Pittau (*ad locum*) reconoce que el texto griego (ἐγγὺς τοῦ ἀναισθήτου χρόνου) significa verdaderamente «in un *tempo* pressoché impercettibile»; pero cree que debe traducirse «*in uno spazio pressoché impercettibile*». Atribuye la manera de expresarse aquí Aristóteles a una confusión mental del filósofo, y la conformidad de los intérpretes que traducen este texto literalmente, a falta de penetración. «Aristóteles —dice—, aun hablando aquí de vivientes demasiado pequeños o demasiado grandes con relación al *espacio ocupado*, tiene ya en su mente el caso —al cual en parte se referirá poco después— de una fábula demasiado corta o demasiado larga, que requiere *tiempo* para ser oída o leída. En la mente del filósofo griego se ha producido, pues, una confusión... Para comprender cómo se ha producido aquí la intrusión del concepto de *tiempo*, debe suponerse que Aristóteles ha hablado del modo siguiente: "así como no podrá decirse que es bello un cuerpo o un viviente pequeñísimo (por el *espacio* ocupado), tampoco podrá decirse que sea bella una fábula brevísima (por el tiempo empleado en oírla o leerla)"».

Con relación a los intérpretes observa que «la mayoría traducen literalmente "En un tiempo casi imperceptible", sin preguntarse qué tiene que ver el tiempo con el cuerpo de un viviente que Aristóteles ha definido como "excesivamente pequeño" desde el punto de vista del *espacio* ocupado; otros —los que se dan cuenta de esta dificultad— no creen poder resolverla a no ser "enmendando" el texto griego».

Yo creo, por el contrario, que puede y debe mantenerse la traducción literal «en un tiempo casi imperceptible» sin tratar de «enmendar» el texto griego ni pretender explicarlo por una «confusión mental» de Aristóteles.

A mi entender, dice muy bien el filósofo que un animal demasiado pequeño no puede ser hermoso porque «la visión se confunde al realizarse *en un tiempo* casi imperceptible». De los textos citados en la nota 132, los dos primeros nos dicen que la belleza es orden, simetría y delimitación (los otros dos no dicen *qué* es la belleza, sino *dónde* reside). Ahora bien, para poder apreciar el orden, la simetría o buena proporción y los límites de un animal o de un objeto cualquiera se necesita cierto tiempo, durante el cual la mirada va recorriéndolo, pasando y como deslizándose por sus distintas partes o miembros.

134 En los concursos dramáticos atenienses de las Grandes Dionisias se representaban tres tragedias y un drama satírico cada mañana durante tres días. Por exigencias prácticas, no por razones estéticas, ninguna tragedia podía alargarse tanto que hiciera imposible la representación de las otras dos y del drama satírico. A la falta de tiempo para la representación se añadiría como factor limitador de la extensión de cada tragedia la capacidad de atención de los espectadores. Si en vez de tres tragedias y un drama satírico se representase cada mañana una tragedia sola, el arte —parece pensar Aristóteles— no tendría nada que oponer a que durase toda la mañana.

135 Los adverbios ποτὲ y ἄλλοτε son de tiempo, no de lugar; no pueden, pues, interpretarse como alusión al uso de la clepsidra en los tribunales. Tampoco se deben entender como referidos a la representación de cien tragedias, sino al uso de la clepsidra en algún concurso celebrado en tiempos pasados. No es imposible, en efecto, aunque no consta históricamente, que alguna vez se midiera por clepsidra la duración de una tragedia. En cuanto al concurso en que pudieran representarse cien, sin duda se trata de una hipótesis intencionadamente absurda, lo mismo que la de un animal de diez mil estadios. Lo que parece pretender Aristóteles es reforzar con esta hipótesis su afirmación de que el límite natural de una tragedia no tiene nada que ver con las necesidades de los concursos dramáticos ni con la capacidad de atención de los espectadores. Esta capacidad de atención gastada por la representación de otras obras no debe confundirse con la posibilidad de retener en la memoria el conjunto de la fábula (51a5).

136 Aristóteles recomienda que la tragedia sea lo más extensa posible, mientras los espectadores puedan retener en la memoria el desarrollo de la acción. La magnitud es, para Aristóteles, indispensable para la belleza, y no sólo para la belleza poética, sino para la belleza en general (cf. nota 132). El límite natural es, pues, independiente del que impone la necesidad o la costumbre de los concursos. Lo establecido aquí no tiene relación directa con 49b12-14, que se refiere al desarrollo de los acontecimientos trágicos, no a la duración de su representación en el teatro: una tragedia cuya representación durase «una revolución del sol» o incluso «la excediera un poco» sería inaceptable.

Capítulo 8

137 Hay que distinguir las «acciones», en que el sujeto es activo, de la infinidad de cosas que pueden sucederle a uno sin que él intervenga activamente.

[138] Así, pues, lo que da unidad a la fábula no es el héroe o protagonista, sino la acción. La unidad de acción es necesaria no sólo en la tragedia, sino también en la epopeya, como se ve por la crítica de *Heracleidas*, *Teseidas* y otros poemas semejantes, y por el elogio de Homero que sigue inmediatamente.

[139] «Arte» y «naturaleza» son los dos polos en torno a los cuales ha girado la discusión sobre el origen o fundamento de la excelencia artística, y en particular de la excelencia poética. (Sobre esta polémica secular puede verse V. M. de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*. Trad. esp. de V. G.ª Yebra, Madrid, Gredos, 1972, págs. 121 ss.).

Platón, en *Ion* 533d-535a, había planteado e intentado resolver el pleito a favor de la naturaleza, si por naturaleza entendemos también la inspiración divina. Partiendo de la comparación de la Musa con la piedra imán, insiste en que, así como ésta comunica su fuerza al anillo de hierro que se pone en contacto con ella, del mismo modo la Musa, que es una diosa, pone en trance de inspiración divina (ἐνθέους ποιεῖ) a algunos hombres. Y afirma expresamente que todos los buenos poetas, tanto épicos como líricos (πάντες γὰρ οἵ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ... καὶ οἱ μελοποιοὶ οἱ ἀγαθοὶ ὡσαύτως, 533e6 y 8), componen sus bellos poemas no por arte, sino cuando están inspirados por la divinidad y poseídos (οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἔνθεοι ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ καλὰ λέγουσι ποιήματα, 533e6-8)... Pues el poeta es cosa leve, alada y sacra, y no es capaz de cantar hasta que recibe inspiración divina y abandona el juicio y deja de estar en él la razón (κοῦφον γὰρ χρῆμα ποιητής ἐστιν καὶ πτηνὸν καὶ ἱερόν, καὶ οὐ πρότερον οἷός τε ποιεῖν πρὶν ἂν ἔνθεός τε γένηται καὶ ἔκφρων καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῇ, 534b3-6)... Pues los poetas no componen sus cantos por arte, sino por una fuerza divina (οὐ γὰρ τέχνῃ ταῦτα λέγουσιν ἀλλὰ θείᾳ δυνάμει, 534c5). Y más enérgicamente en *Fedro* 245a5-8: ὃς δ' ἂν ἄνευ μανίας Μουσῶν ἐπὶ ποιητικὰς θύρας ἀφίκηται, πεισθεὶς ὡς ἄρα ἐκ τέχνης ἱκανὸς ποιητὴς ἐσόμενος, ἀτελὴς αὐτός τε καὶ ἡ ποίησις ὑπὸ τῆς τῶν μαινομένων ἡ τοῦ σωφρονοῦντος ἠφανίσθη «y quien sin la locura de las Musas llegue a las puertas de la poesía, convencido de que será a fuerza de arte buen poeta, fracasa él mismo, y su poesía, la del hombre cuerdo, queda eclipsada por la de los transportados de locura».

Esta corriente venía de muy antiguo. Ya Homero había afirmado que la creación poética implica un don de Apolo o de las Musas, y había comenzado las dos grandes epopeyas con una invocación a la diosa que podía inspirarle: Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος «Canta, oh diosa, la cólera del Pelida Aquiles»; Ἄνδρά μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον... «Dime, Musa, el varón de mil recursos...» Y Hesíodo, en los versos liminares de su *Teogonía*, manifestaba su gratitud a las Musas del Helicón, pues decía haber recibido de ellas la inspiración poética.

Aristóteles, como se ve ya por el pasaje que comentamos, admite la posibilidad de que un poeta sea excelente *o bien* gracias al arte (ἤτοι διὰ τέχνην) *o bien* gracias a la naturaleza (ἢ διὰ φύσιν); cf. también 55a32-34, donde reconoce que «el arte de la poesía es de hombres de talento o de exaltados». En el fondo parece considerar que el poeta ideal tendría que juntar el talento (φύσις «naturaleza») con el trabajo y la cultura artística (τέχνη «arte»). Sin duda son eco fiel de la doctrina aristotélica aquellos nítidos versos de la *Epist. ad Pisones* (408-411):

Natura fieret laudabile carmen an arte,
Quaesitum est; ego nec studium sine diuite uena
Nec rude quid prosit uideo ingenium: alterius sic
Altera poscit opem res et coniurat amice.

(Si el buen poema es hijo de natura o de arte se discute.
En cuanto a mí, no veo para qué sirve esfuerzo sin abundante vena,
Ni ingenio sin cultivo. De tal modo ambas cosas
Se buscan como amigas y se piden ayuda.)

140 Contra lo que aquí se dice, sí se narra en la *Odisea,* y con cierta extensión (XIX 392-466), que un jabalí, en el monte Parnaso, hirió a Odiseo mientras cazaba con su abuelo Autólico. La cicatriz de aquella herida fue lo que permitió a la vieja Euriclea reconocer al héroe al lavarle los pies. ¿Se trata de olvido o distracción de Aristóteles?

Hardy supone que tal pasaje es en la *Odisea* «una interpolación evidente» (pág. 79, nota *ad locum*), que no figuraba en el texto que leía Aristóteles. Reconoce, sin embargo, que Platón, *Repúbl.* I 334a, cita como de Homero palabras de los versos 395-396. En efecto, según Platón, Homero dice que Autólico πάντας ἀνθρώπους κεκάσθαι κλεπτοσύνῃ θ' ὅρκῳ τε. Y en los citados versos de la *Odisea* leemos, referidas al mismo Autólico, estas palabras: ὃς ἀνθρώπους ἐκέκαστο / κλεπτοσύνῃ θ' ὅρκῳ τε. Tal coincidencia destruye la evidencia de la interpolación a que se refiere Hardy. No obstante, la hipótesis sigue teniendo partidarios, como últimamente Pittau.

Más convincente parece la solución que daba ya en 1798 Goya y Muniain: «No lo refiere de propósito, mas sí por incidencia, para indicar la ocasión de haberle conocido por la cicatriz de la pierna su nodriza». Es la misma explicación que da Rostagni: «...il racconto ha carattere di episodio, quasi di parentesi: e tanto basta perché l'osservazione di Aristotele abbia pieno valore e non si debba affatto supporre o ch'egli si sia sbagliato nella scelta dell'esempio, o che l'episodio sia stato aggiunto, posteriormente ad Aristotele, nel testo di Omero». Y la recoge Else: el hecho en cuestión no se narra en la *Odisea* como parte de la «acción» del poema, sino como un «episodio» retrospectivo, para fundamentar la agnición de Euriclea.

141 Cuando los helenos se disponían a zarpar de Áulide con dirección a Troya, Odiseo se fingió loco para no ir a la guerra. Palamedes descubrió la treta.

142 Cf. *infra* 52a18-21.

143 Cf. *infra* 55b16-23. La *Odisea* no narra toda la vida de su protagonista ni todas sus hazañas, sino tan sólo el azaroso retorno a su patria y la difícil recuperación de su casa y hacienda. Del mismo modo, la *Ilíada* no narra toda la guerra de Troya, sino tan sólo uno de sus episodios, la cólera de Aquiles y sus fatales consecuencias.

144 Pone de relieve Pittau (pág. 203, n. *ad loc.*), con razón, la insistencia de Aristóteles sobre la necesidad de que la acción de la tragedia tenga la más estrecha unidad y sea una acción entera. Y esta insistencia, dice, «se explica no sólo a la luz de la vasta experiencia literaria que Aristóteles había adquirido en relación con la tragedia, es decir, no sólo como consecuencia de lo que la práctica concreta le enseñaba, sino también como con-

secuencia de presupuestos filosóficos determinados, que el Estagirita ha expuesto particularmente en la *Metafísica*, en los numerosos pasajes en que analiza el concepto de "uno" o de "unidad"».

En *Probl.* XVIII 9, 917b10-12, Aristóteles expone concretamente la causa de que nos produzcan mayor placer estético las historias que se refieren a una sola cosa que las que tratan de muchas. «Es —dice— porque prestamos más atención y escuchamos con más gusto las cosas más comprensibles. Y es más comprensible lo definido que lo indefinido. Ahora bien, lo uno está definido, mientras que lo plural participa de lo ilimitado» (διότι τοῖς γνωριμωτέροις μᾶλλον προσέχομεν καὶ ἥδιον αὐτῶν ἀκούομεν· γνωριμώτερον δέ ἐστι τὸ ὡρισμένον τοῦ ἀορίστου. τὸ μὲν οὖν ἓν ὥρισται, τὰ δὲ πολλὰ τοῦ ἀπείρου μετέχει).

Capítulo 9

145 La expresión κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον se repite en la *Poética* con frecuencia. Ya en 51a12 nos ha dicho Aristóteles que los acontecimientos estructurados en la fábula de la tragedia deben desarrollarse en sucesión verosímil o necesaria. En 51a27 ha explicado por qué Homero omitió en la *Odisea* la herida recibida por el protagonista en el Parnaso y su fingida locura, diciendo que éstas eran cosas que, «aun habiendo sucedido una, no era necesario o verosímil que sucediera la otra». Cf. *infra* 51b9, 52a24, 54a34, etc. La unidad de la fábula requiere que los hechos abarcados por ella estén relacionados entre sí de tal modo que, realizado uno, los demás se realicen o bien necesariamente o, al menos, de manera verosímil.

146 Cf. *supra* 47b13-20. El verso suele acompañar a la poesía, pero no le es esencial. Por eso podría escribirse un relato histórico (se han llegado a escribir gramáticas) en verso, sin que por ello se convirtiera en poesía. Del mismo modo, pueden escribirse y se han escrito grandes obras poéticas en prosa. Dice Goya y Muniain en nota *ad locum*: «De aquí se infiere que puede haber tambien Poema en prosa, siendo por lo demas conforme á Poesía, como el famoso Don Quixote, ideado á manera del Margites de Homero, que no pudo servir á Cervantes de dechado, pues ya no exîste: y las Aventuras de Telemaco que lo tuviéron en la Odisea; y la Madre Celestina, única en su línea por todos títulos; y la Flora no tan buena; y varias comedias de Moliere y del Goldoni. No es de este parecer Metastásio, que interpretando segun su grande ingenio el Capítulo 1. de esta Poética donde dice ἐποποΐα μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις, y otros pasages del mismo Filósofo, procura concordar á unos intérpretes entre sí, y refutando á otros, se esfuerza á persuadir que no es posible haya buen Poema en prosa. De contraria opinion han sido muchos y muy juiciosos comentadores del Filósofo, y muchos otros que han escrito de Poética. Montiano en su Discurso 1. pág. 113. dice así: *De aquí creo, que dimana la opinión que llevan el Pinciano, Cascales, y Luzan* (tres Españoles Maestros insignes del Arte Poética) *de que no es necesario el metro para los Poemas Epico y Dramático. Yo no debo hacerla, ni imaginar que se avigóre con mi dictámen; pero la sigo por las razones en que la fundan; por los egemplares antiguos y modernos en que la fundan; y porque, etc.* Menos capaz es mi dictámen para apoyar la opinion de los Españoles citados contra la de Metastásio; pero diré que tambien yo, como Montiano,

me inclíno á suscribir á la opinion comun de que puede haber, y de hecho hay, buenos Poemas en prosa. En prosa se escribiéron las Tragedias *La venganza de Agamemnon* y *La Hecuba triste* del Maestro Hernan Perez de Oliva: y de ellas dice Velazquez, que *son muy arregladas al arte, y estan compuestas con el mismo gusto de los Griegos;* pág. 120. de los Origines. Y hablando el mismo Velazquez de la famosa *Celestina* ó Tragicomedia de *Calixto y Melibea,* cuyo autor cierto se ignora, escribe en la pág. 97. y 98. que aquella Comedia, bien *como todas* las mas de aquel tiempo, se escribio en prosa...»

147 Cf. *infra* 55b2-13, donde se expone el argumento o fábula de *Ifigenia entre los tauros,* y en 17-23, el de la *Odisea,* sin mencionar nombres: τινὸς κόρης «cierta doncella» (lín. 3), τῷ ἀδελφῷ «a su hermano» (lín. 6); τινος «un nombre» (lín. 17). Véase especialmente lín. 12: «Después de esto, una vez puestos los nombres [a los personajes]». Rostagni, pág. 53, comenta: «anche i nomi storici in poesia non sono o non debono essere se non nomi *applicati dopo,* come epiteti, a individui precostituiti secondo i soli criteri della necessità o della verisimiglianza». Y Else (308): «the poet builds or should build his action first, making it grow probably or necessarily out of the characters of the dramatic persons, and then —only then— he gives them names». Cf. a continuación líns. 11-18 del texto aristotélico.

Es cierto que los poetas no solían proceder así al componer sus fábulas, sino que generalmente tomaban como punto de partida la tradición mitográfica, donde los personajes tenían ya sus nombres e incluso aparecían caracterizados de algún modo. Pero esta práctica, reconocida luego (líns. 15 ss.) por Aristóteles, no está en contradicción con lo que ahora manifiesta. Aquí habla de la poesía en general, comparándola con la historia: la poesía, de suyo, se refiere a *un tipo de hombres*; la historia, *a hombres particulares,* a individuos concretos (cf. la nota siguiente). Los nombres propios designan a los individuos, pertenecen a la historia. La poesía en sí no los necesita; puede haber, hay muchos poemas sin ningún nombre propio. Hay géneros poéticos, como la comedia, donde los nombres propios son ficticios (τὰ τυχόντα ὀνόματα, lín. 13), y si la tragedia se atiene generalmente a nombres que han existido (cf. nota 149), lo hace buscando para los acontecimientos trágicos, que suelen salirse de lo corriente, mayor credibilidad, algo así como un refuerzo de verosimilitud (cf. líns. 15-19). Pero, teóricamente, el procedimiento correcto sería el inverso: primero lo esencial, es decir, la fábula o estructuración de los hechos, y luego lo accidental, los nombres de los personajes.

148 Else entiende que Aristóteles incluye en la categoría de lo particular lo que le acontece a un hombre, mientras que sólo considera «universales» lo que este mismo hombre dice o hace («while the "universals" include only what he himself says or does»). Yo creo que la distinción no se establece entre lo que uno *dice o hace* y lo que *le acontece,* sino entre *un tipo de hombres* y *un hombre particular,* un individuo. El tipo es «universal» o «general» (opino con Pittau que aquí es mejor la traducción de καθόλου por «general») porque puede incluir a muchos individuos; no es sujeto histórico, porque no es un ente real; la atribución de dichos o hechos (podría añadirse: de acontecimientos) *a un tipo de hombres* no se basa en la realidad, sino en la verosimilitud o en la necesidad, que son leyes de la poesía. Alcibíades, en cambio, fue un individuo, un ente real, sometido

al devenir histórico; lo que hizo, lo que dijo, lo que le aconteció, es particular; de su narración se ocupa la historia.

[149] Como observa Else, Aristóteles, igual que todos los griegos de la época clásica, creía en el carácter histórico de su mitología, es decir, pensaba que los personajes mitológicos habían existido en realidad. «Probablemente —añade Else— tenía razón en muchos, quizá en muchísimos casos».

[150] Esto demuestra que el «refuerzo de verosimilitud» que aportan a la tragedia los nombres históricos no es necesario.

Agatón nació en Atenas en fecha imprecisa. En el *Protágoras* de Platón (315d-e) es un muchacho (νέον τι ἔτι μειράκιον) de excelentes dotes (καλόν τε κἀγαθὸν τὴν φύσιν) y de gran belleza (τὴν δ' ἰδέαν πάνυ καλός). Puesto que el diálogo refleja el ambiente de alrededor del año 430 (Lesky, *Historia de la literatura griega*, pág. 440), «se calcula que Agatón nació en la primera mitad de los años cuarenta». Esto concuerda con la noticia de Eliano (*Var. Hist.* 13, 4), según el cual tendría Agatón unos cuarenta años cuando se hallaba con Eurípides en la corte de Arquelao, en Pella.

Aristófanes, Platón y Aristóteles expresan juicios bastante dispares sobre Agatón y su arte. Aristófanes, sobre todo en las *Tesmoforiantes*, le convirtió en blanco de sus burlas. Según Lesky (*ibidem*), «su retrato del poeta trágico como esteta afeminado y vanidoso puede ser en gran parte una bufonada, pero seguramente contenía un fondo de verdad». Parece que la pomposidad verbal, con su correspondiente equivalencia en la música, constituía la nota dominante en Agatón.

En el *Banquete* de Platón se celebra el primer triunfo trágico de Agatón en las Leneas del año 416, y entre los oradores que en la reunión alaban a Eros figura el poeta festejado. Su encomio, que —observa Lesky (*ibid.*)— «se encuentra entre los discursos de Aristófanes y Sócrates, ambos notables a su manera, está a tal punto recargado de figuras musicales gorgianas, que no hay duda de que Platón quiso caracterizar el estilo de Agatón».

Lo más llamativo en las tragedias de Agatón era su nueva lírica coral. Aristóteles se refiere a ella en 56a30 diciendo que Agatón fue el iniciador de la práctica de hacer cantar en las tragedias canciones intercaladas (ἐμβόλιμα) ajenas a la fábula. Pero, en conjunto, su juicio sobre Agatón no parece desfavorable (cf. 54b14; 56a18 y 24).

Se discute sobre el título de la tragedia a que se refiere el pasaje que comentamos. Los dos códices principales en la transmisión del texto, A y B, tienen ἄνθει, según Kassel, quien sin embargo acepta la corrección de Welcker 'Ανθεῖ, seguida por muchos editores y traductores modernos, que lógicamente traducen «en el *Anteo* de Agatón». A mi parecer, no habiendo razones evidentes en contra, se debe respetar el texto coincidente de AB.

[151] Cf. *Polít.* VIII 7, 1342a18-20: ἐπεὶ δ' ὁ θεατὴς διττός, ὁ μὲν ἐλεύθερος καὶ πεπαιδευμένος, ὁ δὲ φορτικὸς ἐκ βαναύσων καὶ θητῶν καὶ ἄλλων τοιούτων συγκείμενος... «y puesto que los espectadores son de dos clases, una libre y educada, y la otra ruda, compuesta de artesanos, jornaleros y otros semejantes...» Los conocedores se encuentran en la primera clase, mucho menos numerosa que la otra.

Observa Pittau que algunos comentaristas, incluso autorizados (Wilamowitz, Finsler, Rostagni, por ejemplo), han considerado errónea la postura adoptada aquí por Aristóteles frente a las fábulas tradicionales o mitoló-

gicas; según ellos, el factor mítico sería necesariamente uno de los caracteres esenciales de la tragedia. Pero el error, afirma Pittau, lo cometen tales comentaristas, no Aristóteles... «è un fatto incontestabile che quasi tutte le tragedie scritte nei tempi moderni ignorano l'elemento mitico; ciononostante nessuno potrà negare loro il titolo ed il carattere di tragedie» (pág. 207).

152 La traducción pierde mucho en todo este párrafo: ποιητής y ποιεῖν, propiamente «hacedor» y «hacer», como términos técnicos significaban «poeta» y «componer» («poetar» se dice en portugués, y «poetare» en italiano; ¿por qué no adoptar este término en español?; nuestro «poetizar» se usa más bien en el sentido transitivo de «embellecer poéticamente»). Que el «poeta» es «hacedor» o «artífice» de fábulas, lo había dicho Platón en el *Fedón* 61b3-4 por boca de Sócrates: ἐννοήσας ὅτι τὸν ποιητὴν δέοι, εἴπερ μέλλοι ποιητὴς εἶναι, ποιεῖν μύθους... «habiendo comprendido que el poeta, para ser poeta, tenía que componer (literalm. *hacer*) fábulas...» Aristóteles insiste aquí en la idea expresada ya indirectamente en 47b14 ss. y en 51b1: no es el verso, sino la imitación, lo que hace al poeta, y lo que el poeta imita son acciones (cf. 49b24, 36; 50a4, 16, b3; 51a31; 52a2, 13; 62b11).

153 Aristóteles acaba de decir (líns. 17-19) que «[todo] lo sucedido, está claro que es posible, pues no habría sucedido si fuera imposible». Parece contradecirse aquí, al admitir que «algunos sucesos» pueden ajustarse a lo posible. Hardy observa con razón que las palabras καὶ δυνατὰ γενέσθαι se deben a una distracción: la idea de lo εἰκός ha arrastrado consigo la de lo δυνατόν. Quizá haya influido también la contraposición entre el historiador y el poeta, que todavía aquí sigue ocupando la mente de Aristóteles: el historiador dice lo que ha sucedido (τὰ γενόμενα); el poeta, lo que podría suceder (οἷα ἂν γένοιτο, 51b4-5), es decir, *lo posible.*

154 La fábula simple no se define hasta el cap. 10, 52a14-16. Esta manera de proceder, observa Else (*ad locum*), no es infrecuente en Aristóteles. Hace lo mismo con la peripecia y la agnición, mencionadas ya en 50a34, pero no definidas hasta 52a22-24 y 52a29-32 respectivamente.

155 Cf. *infra* 52a19-21 y *Metaf.* 1090b19: οὐκ ἔοικε δ' ἡ φύσις ἐπεισοδιώδης οὖσα ἐκ τῶν φαινομένων ὥσπερ μοχθηρὰ τραγῳδία. «La naturaleza, a juzgar por lo que puede verse, no parece ser inconexa como una mala tragedia».

156 En *Retór.* III 1, 1403b34 dice Aristóteles que, en su tiempo, tenían más importancia en los concursos los actores que los poetas (ἐκεῖ [= ἐν τοῖς ἀγῶσι] μεῖζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταί).

Goya y Muniain pone aquí una nota que merece ser reproducida: «Esta escusa daba Lope de Vega para no arreglarse al arte: y así no es tan reprensible como exageran algunos críticos. Antes bien por la inventiva. el donayre, la naturalidad del verso, copia, elegancia, tersura y pureza de la lengua, hace grandes ventajas á los mismos que lo condenan con sobrada inclemencia. La confesion sencilla y generosa que hace de sus voluntarios defectos, esa sí que debian imitar los que tanto se precian de críticos. Todos ellos habrán de convenir en que así como en los Poetas Españoles del siglo XVII por lo comun campeaba, brillaba, y lozaneaba, por decirlo

así, el ingenio contra los preceptos del arte y del buen juicio; así ahora por el contrario no parece sinoque, ó apagado el numen, ó estrujado el ingenio, ó restañada la vena (que *obmutuit*), únicamente se hace caudal del arte, y del rigor en las reglas dirigidas siempre por el compas en la mano. Y en variedad ó mudanza como esta, de quién se podrá decir con verdad que *omne tulit punctum?* En nuestros mismos dias se encuentran algunos (y no tan pocos como se piensa) que guardando debidamente los preceptos del Arte, despliegan (*sic*) noble y bizarramente las riquezas de su ingenio».

La verdad es que Lope de Vega no «daba como escusa» el gusto de los actores, sino el del público, ya que, al quebrantar a sabiendas en sus comedias las reglas del arte, lo hacía

porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.

157 Aristóteles insiste en el nexo de causalidad; cf. la nota 155. Se trata de situaciones *paradójicas* (παρὰ τὴν δόξαν), pero no *casuales* (ἀπὸ τύχης).

158 A este suceso se refiere también Plutarco, *De sera num. vind.* 8, 553d. Algunos traducen θεωροῦντι por «mientras la contemplaba», es decir, mientras contemplaba la estatua de su víctima (E. de Sousa: «no momento em que a olhava»; Gigon: «als er sie betrachtete»; Pittau: «mentre la guardava»); Riccoboni conserva en latín la ambigüedad del texto griego: «dum ipse spectaret» (sin complemento del verbo), y lo mismo Heinsio: «eum spectantem». Nuestro Ordóñez parece querer nadar y guardar la ropa; traduce: «a tiempo que en el teatro la miraba» («en el teatro» no está en el texto griego si el participio se traduce «a tiempo que la miraba»). Teniendo en cuenta que en Plutarco se lee θέας οὔσης «durante un espectáculo» y que este autor podía conocer la noticia por otra vía que la de Aristóteles, o que, si la había tomado de éste, se hallaba en mejores condiciones que nosotros para interpretarla, me he decidido a traducir «mientras asistía a un espectáculo». También otros han traducido en este sentido. Ya Goya y Muniain: «en el teatro». Pero esto es puntualizar demasiado, porque el texto griego no dice dónde; pudo haber sido en cualquier lugar donde pudiera haber estatuas y celebrarse un espectáculo. Mejor Hardy: «au moment où il assistait à une fête», y Else: «while he was attending the festival».

159 Hay en este párrafo un anacoluto. Comienza con dos subordinadas causales coordinadas entre sí copulativamente (Ἐπεὶ δὲ... ἐστὶ..., ταῦτα δὲ γίγνεται... «Y puesto que... tiene por objeto..., y éstas se producen...»). Sigue una oración explicativa (τὸ γὰρ θαυμαστὸν... ἕξει «pues así tendrán...») con otra subordinada causal (ἐπεὶ... θαυμασιώτατα δοκεῖ «ya que... nos maravilla más»); viene luego el ejemplo (οἷον ὡς... ἀπέκτεινεν... «por ejemplo cuando... mató...»), al que sigue una nueva explicativa (ἔοικε γὰρ... γενέσθαι «pues... no parecen haber sucedido»), y termina con una consecutiva (ὥστε ἀνάγκη... εἶναι... «de suerte que... necesariamente son...»).

Capítulo 10

160 Nótese que lo definido por Aristóteles es propiamente la *acción* simple y la *acción* compleja; pero implícitamente se definen también ambos tipos de fábula, pues ésta es imitación de la acción.

161 Se refiere a los capítulos 7, 8 y 9, y más particularmente a 51a12-15, donde establece la norma general sobre la duración de la tragedia.

162 Ἀναγνωρισμός, que Aristóteles usa sólo aquí, es sinónimo de ἀναγνώρισις. Traduzco ambos términos por *agnición*, que es, en el lenguaje del teatro, el término técnico para designar «el reconocimiento de una persona». Etimológicamente sería más exacto «reconocimiento»; pero tiene el inconveniente de su mayor amplitud de sentido, que llega a la ambigüedad, al significar también «gratitud». En «agnición» se pierde el sentido del prefijo gr. ἀνα-, equivalente al lat. *re-*. En realidad, la *anagnórisis* referida a personas suele ser un «re-conocimiento», un «volver a conocer» a quien ya se conocía directa o indirectamente.

163 Por eso es falso el razonamiento basado en la célebre fórmula *post hoc, ergo propter hoc.* Cf., además, la nota 155.

Capítulo 11

164 En 51a12-15; allí utiliza Aristóteles el verbo μεταβάλλειν; aquí, el sust. μεταβολή. Else (n. *ad locum*) marca la diferencia de sentido entre γιγνομένων (51a13), participio de γίγνομαι «producirse», «llegar a ser», «suceder» («happen»), y πραττομένων, de πράττω «hacer», que él traduce «of what is being undertaken», para significar que aquí se trata de algo «iniciado por el héroe con cierto propósito», aunque luego este propósito se vea frustrado. Pero en la *Poética* πράξις y τὰ πραττόμενα tienen un significado más amplio que el de la pura actividad de los personajes. Como término técnico, la «acción» de la tragedia abarca también sucesos contrarios a la voluntad del héroe o independientes de ella: en 52b11 se define πάθος (etimológicamente relacionado con «pasivo») como una πράξις, una *acción* destructora o dolorosa. En 53b27 leemos: ἔστι μὲν οὕτω γίνεσθαι τὴν πράξιν; no sería imposible decir: τὰ πραττόμενα γίνεται, y entonces τὰ πραττόμενα serían también τὰ γινόμενα. Por lo demás, Else mismo traduce en seguida, líns. 28-29, ἐκ τῶν πεπραγμένων (participio perfecto pasivo del mismo verbo πράττω) «as a result of the other things that *have happened* in the play» (la cursiva es mía). Hardy observa (n. *ad loc.*, pág. 80) que algunos críticos hacen depender τῶν πραττομένων de εἰς τὸ ἐναντίον, de donde resultaría que hay peripecia cuando un personaje cae en una situación opuesta a la que se proponía. Hardy traduce τῶν πραττομένων (y luego τῶν πεπραγμένων) como referidos a la acción de la tragedia, no a la conducta o a la condición de un personaje en particular. De lo contrario, en el primer ejemplo que cita Aristóteles, la peripecia afectaría al mensajero, no a Edipo. El argumento de Hardy podría reforzarse incluso desde la vertiente lingüística: τῶν πραττομένων depende sintácticamente de μεταβολή, no de τὸ ἐναντίον, que en el uso de Aristóteles rige siempre dativo o πρός + acusativo. Vid. ejemplos en el

Index Aristotelicus 246b21-247b38, especialmente 247b7-10. De los dos ejemplos de construcción con genitivo que allí da Bonitz (líns. 11-12), el primero: καὶ οὗ τὸ ἐναντίον τοῖς ἐχθροῖς συμφέρει (*Retór.* I 6, 1362b31) no es válido, porque οὗ no depende aquí de τὸ ἐναντίον, sino de τοῖς ἐχθροῖς; como no valdría, para demostrar que ἐναντίον rige dativo, la frase inmediatamente anterior: ᾧ τὸ ἐναντίον κακόν, τοῦτ' ἀγαθόν, porque ᾧ tampoco depende aquí de τὸ ἐναντίον, sino de κακόν. Y el otro ejemplo: οὐδὲ τὸ ἐναντίον τούτου ἐν γένει ἔσται (*Tóp.* IV 3, 123b10) es dudoso, pues uno de los códices, el Coisliniano 330 (C), tiene τούτῳ.

165 En el *Edipo Rey* de Sófocles, vv. 924 ss., llega de Corinto un mensajero con la noticia de que ha muerto Pólibo, rey de aquella ciudad, cuyo trono corresponde a Edipo. Pero éste se muestra temeroso de cometer incesto con Mérope, viuda de Pólibo, a la que él considera su madre. El mensajero cree librarle de este temor revelándole que Pólibo y Mérope no eran sus padres. Pero este descubrimiento produce en Edipo el efecto contrario: le abre los ojos a la tremenda realidad de que ha matado a su verdadero padre, Layo, y se ha casado con Yocasta, su verdadera madre.

166 El *Linceo*, tragedia de Teodectes; cf. *infra* 55b29-32. Lo único que sabemos de esta obra es lo que Aristóteles dice en estos dos pasajes. Teodectes de Faselis nació hacia el 390. Vivió algunos años en Atenas, donde fue discípulo de Isócrates, de Platón y de Aristóteles. Se dio a conocer primero como retórico profesional. Escribió una Apología de Sócrates. Más tarde se dedicó al teatro. Además de unas cincuenta obras de carácter mítico, escribió un *Mausolo*, que aún se conservaba en tiempos de Gelio (*Noct. att.* X 18, 7). Otros títulos conocidos son: *Alcmeón, Ayax, Edipo, Filoctetes, Helena, Orestes* y *Tideo*. Participó en trece concursos trágicos, y quedó vencedor en ocho. Se conservan dieciocho fragmentos de tragedias suyas, con unos sesenta versos (Nauck, págs. 801-807).

167 Else opina que φιλία no es aquí «amistad» ni «amor», sino «the objetive state of being φίλοι... by virtue of blood ties» (pág. 349). Su traducción de ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν es «pointing in the direction either of close blood ties or of hostility» («apuntando en la dirección o bien de estrechos vínculos de sangre o de hostilidad»). Esta interpretación de Else ha sido aplaudida y seguida por muchos. J. Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy*, pág. 58, n. 2, escribe: «Alone (I think) among commentators since Vahlen, Professor Else has grasped the nature of Aristotle's *philia* adequately» («Pienso que el profesor Else ha sido el único de los comentaristas, después de Vahlen, que ha entendido adecuadamente la naturaleza de la *philia* de Aristóteles»). A mí, sin embargo, no me parece que la interpretación de Else dé en el clavo.

Es cierto que en 53b19 ss. Aristóteles, al hablar de los lances patéticos que se producen ἐν ταῖς φιλίαις, pone sólo ejemplos de la consanguinidad más próxima (entre hermanos, o entre padres e hijos). Pero ni podemos deducir de aquí que Aristóteles entienda por φιλία sólo estos grados de consanguinidad (pues sin duda admitiría también otros más lejanos, por ejemplo el que se da entre primos carnales, o entre tío y sobrino), ni que φιλία signifique consanguinidad ni otro tipo de parentesco. A mi juicio, φιλία es, sencillamente, lo contrario de ἔχθρα «enemistad, odio». Si los ejemplos de 53b19 ss. implican la consanguinidad más próxima es porque el vínculo de sangre produce normalmente una clase de amor que es la

amistad más estrecha que puede darse. La consanguinidad no puede desaparecer, pero el amor o amistad (φιλία) de los consanguíneos puede convertirse en odio (ἔχθρα), produciéndose entonces la situación trágica, que puede llegar hasta el lance patético en que uno de los consanguíneos muera a manos del otro. Este lance es más impresionante para los espectadores porque está fuera de lo normal: lo normal entre hermanos, y más aún entre padres e hijos, es el amor, no el odio. Pero una situación trágica parecida, aunque no tan intensa, puede producirse entre dos personas que, sin ningún vínculo de sangre, durante muchos años han estado unidas por una amistad muy estrecha. ¿Y qué diremos entre esposo y esposa? Por ejemplo, en *Las Traquinias*, el lance patético se produce entre Deyanira y Heracles; en el *Agamenón de Esquilo*, entre el rey de reyes y su esposa Clitemestra.

Por lo demás, la interpretación de φιλία como «consanguinidad» es antigua. Se refleja ya en la traducción latina de 53b19 por Heinsio: «Cum vero inter consanguineos talia eveniunt». Pero Heinsio se concede un margen de libertad muy amplio, como se ve en la traducción de πάθη por *talia*. Mucho más ceñido al original, Riccoboni traduce: «Quando autem in amicitiis sunt perturbationes».

[168] Nuevamente Else, contra la interpretación tradicional, opina que πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὡρισμένων no puede significar «de los destinados a la dicha o al infortunio»; él traduce: «of people who have previously been in a clearly marked state of happiness or unhappiness» («de personas que han estado previamente en un estado manifiesto de felicidad o infelicidad»). E. de Sousa (pág. 129) acepta la interpretación de Else como argumento decisivo: ὡρισμένος no podría significar «destinado» porque «el destino» es un concepto ajeno a la filosofía de Aristóteles. Pero aquí no se trata del «destino» en sentido fatalista, sino del que tiene su origen en causas humanas. En 53a8-10 se habla del personaje trágico como hombre μεταβάλλων εἰς δυστυχίαν («que pasa a la desdicha»), no διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν («por bajeza y maldad»), sino δι' ἁμαρτίαν τινά («por algún error»). Este error es el que ὁρίζει αὐτὸν πρὸς τὴν δυστυχίαν «le *marca claramente* para la desdicha», podríamos decir con las palabras de Else, o bien que «*le destina* a la desdicha». O también podemos pensar que es el poeta quien, al estructurar la fábula, asigna ese destino al personaje trágico. Nótese que Riccoboni traduce: «eorum qui... *definiti sunt*», que es la correspondencia literal del griego τῶν ὡρισμένων. Pero en español no se podría decir «*de los definidos* para la dicha o la desdicha».

Por otra parte, los ὡρισμένοι, los *definiti*, los *clearly marked*, son los personajes, no su *estado* (*state*) de felicidad o infelicidad anterior.

[169] «Reconociéndose recíprocamente Yocasta y Edipo llenos de horror, de reyes afortunados caen en tal desventura y desesperación, que Yocasta se ahorca, Edipo se saca los ojos y va mendigando por el mundo» (Goya y Muniain, *ad locum*).

[170] Cf. 49b27 y 52a2-3.

[171] *Ifig. entre los tauros*, 727 ss. Al entregar Ifigenia a Pílades una carta para que la hiciese llegar a Orestes, éste, que estaba presente, reconoció a su hermana. Pero Orestes no fue reconocido por ella hasta que él mismo se descubrió adrede con sus palabras; cf. *infra* 54b31 y 55a18.

Que el título *Ifigenia en Táuride* es una traducción errónea de Ἰφ. ἡ ἐν Ταύροις lo comentó acertadamente Platnauer en su edición de esta obra. Cf. A. Lesky, *H.ª de la Lit. gr.* 417, n. 245. En la *Poética* se menciona esta obra como *Ifigenia,* mientras que, al referirse a la *Ifigenia en Aulide,* se añade siempre la determinación de lugar.

172 Las muertes en escena son muy infrecuentes en la tragedia griega clásica. Por eso este pasaje ha causado problemas a los intérpretes. Generalmente han referido ἐν τῷ φανερῷ no sólo a las muertes, sino también a «los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes». Sin embargo, Corneille, *Examen d'Horace,* cit. por J. Voilquin et J. Capelle, pág. 558, n. 33, dice: «Si c'est une règle de ne point ensanglanter le théâtre, elle n'est pas du temps d'Aristote, qui nous apprend que pour émouvoir puissamment, il faut de grands déplaisirs, des blessures et des morts en spectacle».

173 Nótese que Aristóteles define el πάθος como una *acción* destructora o dolorosa. Es que toda acción de estos dos tipos suele ser transitiva; pasa del que la produce al que la sufre. Esa acción tiene, pues, dos aspectos: uno activo, en el que es πράξις, y otro pasivo, en el cual es πάθος. Else ha visto muy bien (n. *ad loc.*) que este *pathos* es la piedra fundamental de la tragedia. La peripecia y la agnición sólo se dan en las fábulas complejas. Sin ellas puede haber tragedia. Sin *pathos* no, pues no habría compasión ni temor, que deben darse en toda fábula trágica.

Capítulo 12

174 Cf. 50a13. Algunos críticos excluyen de la *Poética* todo el cap. 12, excepto esta primera frase. Else lo considera espurio, obra de algún gramático posterior, y da su traducción en apéndice. En la edición bilingüe publicada en Madrid el año 1778 por C. Flórez Canseco con la trad. cast. de Ordóñez das Seijas y Tobar, siguiendo el orden de la trad. lat. de Heinsio, este cap. 12 pasa a ser el 7.

E. de Sousa, pág. 130, observa que el tratamiento de las «partes cuantitativas» estaba prometido desde el principio del libro (47a10: ἐκ πόσων καὶ ποίων ἐστὶ μορίων «de sus partes cuantitativas y cualitativas»), y considera natural que, sobre todo en el decurso de una exposición oral, el filósofo abra un paréntesis, o proceda a un «excursus» sobre los elementos cuantitativos de la tragedia. El momento no le parece inoportuno, pues Aristóteles ha enumerado ya los elementos cualitativos (espectáculo, melopeya, elocución, fábula, carácter y pensamiento) de la tragedia y los tres elementos estructurales de la fábula compleja (peripecia, agnición y lance patético). «En suma —dice—, además de ser defendible la autenticidad (los críticos reconocen el estilo del Filósofo por lo menos en las palabras iniciales, y Gudeman, en la brevedad característica de las definiciones), el cap. XII ni siquiera habría sido dislocado o traspuesto. En general, del valor informativo de estas pocas líneas sólo hay que decir que son la fuente más antigua de la doctrina tratada, y que, a pesar de la brevedad y las deficiencias, "das Neue, das uns aus nacharistotelischer Zeit erhalten ist, ist weder quantitativ noch qualitativ von Bedeutung..., das übrige stimmt im wesentlichen mit den Angaben der Poetik überein" (Gudeman, p. 231: "lo

nuevo que se nos ha conservado de época postaristotélica, ni cuantitativa ni cualitativamente es importante..., lo demás concuerda en lo esencial con los datos de la Poética")». No dejan de ser chocantes, sin embargo, las definiciones; en ellas, exceptuando las que se refieren a la intervención coral, no se dice qué es cada parte cuantitativa de la tragedia, sino qué lugar ocupa con relación a las distintas partes de la intervención del coro.

175 Cf. *infra* lín. 25; *Probl.* 918b27, 920a9, 922b17, y *Suda* s. v. μονῳδία. Falta la definición de los «cantos desde la escena»; a juzgar por los aludidos pasajes de *Probl.*, no participaba en ellos el coro. No deben, por consiguiente, confundirse con los *comos* (v. *infra* líns. 24-25).

176 El *párodo* era propiamente la «entrada lateral» del coro, y el *éxodo*, literalmente la «salida». Pero su sentido como elementos de la tragedia se nos da en seguida en las definiciones.

177 Son interesantes las explicaciones de Batteux, que transcribo tal como aparecen traducidas por Flórez Canseco (págs. 178-179):

«*El prologo.*] Este corresponde entre los antiguos a nuestro primer acto, donde se expone el asunto, y se dan a conocer los principales actores, sus costumbres, sus pensamientos, sus intereses. Veanse las notas sobre Despreaux, canto III, vers. 27.

»El coro se componia, a lo menos, de quince personas, hombres, mugeres, viejos & que representaban la asamblea, testigo de la accion que se hacia, siete de un lado y siete del otro, y el corypheo o cantor principal; que se colocaban en el teatro de diversas maneras, segun las circunstancias o la necesidad.

»El coro salia del teatro despues del prologo, y comenzaba la accion. Al entrar cantaba algunos trozos lyricos; despues hacia tres repeticiones diferentes, que servian de intermedios a los actos o *episodios*; y despues de la catastrofe se retiraba sin dilacion detras del teatro.

»*Parodos* era la primera salida o el primer canto del coro. *Stasimon* era el canto del coro inmoble en el teatro; *commoi* eran los gemidos y lamentaciones del coro quando sucedia la catastrofe.

»Num. 3. *La melodía estable* (stasimon) *del coro, es lo que canta sin anapesto y sin trocheo.*] "Estos dos pies, dice Mr. Dacier, tienen principalmente lugar en el primer canto del coro, y son muy raros en los otros tres, en que el coro no se movia tanto". Nota 10. Vease a Salas Ilustr. Poët. Secc. 12».

Sobre anapesto (⏑ ⏑ –) y troqueo (– ⏑), v. *supra* nota 83.

Capítulo 13

178 Esto no se ha dicho explícitamente, como observa Else (*ad loc.*), pero sí implícitamente. Si el efecto propio de la tragedia consiste en suscitar compasión y temor, y si la peripecia y agnición —que no se dan en la fábula simple, sino en la compleja (v. 52a15-17)— son, para suscitar dichos sentimientos, tan eficaces como se ha dicho en 52a38 ss., está claro que la fábula compleja es la que más conviene a la tragedia. Riccoboni entiende aquí por «composición simple» aquella en que «es uno solo el tenor de la fortuna, como el *Prometeo* de Esquilo».

179 Vettori dice que en este error cayó Eurípides al convertir a Hipólito en personaje trágico: «Non sine causa autem existimare aliquis posset, fretus hoc testimonio summi doctoris, peccasse Euripidem, qui sumpsit personam Hippolyti tanquam tragoediae aptam, misericordiaeque movendae idoneam; casus namque illius, ut docet hic auctor, dirus fuit ac nefarius, non miserabilis; neque enim decebat tam integrum et castum adolescentem in eam miseriam cadere, nec fructum aliquem ipsi ferre eximiam illam pietatem qua praeditus erat. Quis enim non indignetur quum huiuscemodi quicquam contingit?» (pág. 120): «No sin causa podría alguien considerar, basado en este testimonio del sumo doctor, que erró Eurípides al tomar la persona de Hipólito como apta para una tragedia e idónea para mover la compasión; pues su caída, como enseña este autor, fue cruel e inicua, no lastimosa; pues no convenía que un muchacho tan íntegro y casto cayera en tal miseria, y que no le aprovechara nada la piedad eximia que le adornaba. ¿Quién, en efecto, no se irritará cuando sucede algo semejante?» (Cit. por E. Vinaver, *Racine: Principes de la Tragédie. En marge de la Poétique d'Aristote.* Texte établi et commenté par..., pág. 64).

180 Como puede verse por lo que sigue, τὸ φιλάνθρωπον, término discutidísimo, designa la simpatía natural o adhesión a los demás hombres (cf. *Retór.* II 13, 1390a19 s.). Que el malvado pase del infortunio a la dicha nos parece injusto, y, por tanto, no puede despertar nuestra simpatía; que pase de la dicha a la desdicha puede resultarnos simpático; así, en los ejemplos de 56a22-23, cuando un hombre astuto pero malo, como Sísifo, es engañado, sentimos simpatía hacia quien le engaña, y cuando un valiente pero injusto es vencido, nos resulta simpático su vencedor.

Lessing (*Hamburgische Dramaturgie* LXXVI, en *Sämmtliche Schriften*, Leipzig, 1854, 7. Band, 320-321) refiere la φιλανθρωπία al malvado que cae en la desdicha, es decir, considera al malvado como objeto de esta «filantropía», que consiste en «sentimientos compasivos, sin temor por nosotros mismos»: *Mitleidige Regungen, ohne Furcht für uns selbst.* Según esto, Aristóteles afirmaría que la desgracia de un malvado no llega a excitar nuestra compasión ni nuestro temor, pero tampoco nos deja totalmente insensibles. El malvado es, a pesar de todo, una persona humana, un ser que, pese a sus imperfecciones, conserva todavía bastantes perfecciones para que nos resulte molesta su ruina, para que ésta despierte en nosotros algo así como los elementos de la compasión. Esta interpretación me parece demasiado generosa e influida por el concepto cristiano del amor al prójimo, aunque sea enemigo. Creo más bien que la «filantropía» a que se refiere Aristóteles es una cualidad de la fábula en virtud de la cual el desarrollo de la acción resulta agradable, simpático, a los espectadores. Cf. *Polit.* II 1263b15-16: Εὐπρόσωπος μὲν οὖν ἡ τοιαύτη νομοθεσία καὶ φιλάνθρωπος ἂν εἶναι δόξειεν «Esta legislación [la que, permitiendo la propiedad privada, regularía su uso de manera útil a los ciudadanos] parecería hermosa y agradable» (= «grata a los hombres», es decir, sería bien recibida por ellos).

181 El tipo de hombre más apto para protagonista de una tragedia es el que se halla entre los dos extremos de la virtud y del vicio. Éste reúne las dos condiciones para excitar nuestra compasión y nuestro temor: nuestra compasión, por no ser tan malo que merezca su desdicha; nuestro

temor, por ser semejante a nosotros. (Cf. en el Apéndice I el texto de *Retór.* II 8, 1385b13-1386b8 y 5, 1382a21-1383a12.)

En el primer «Préface» de su *Andromaque*, Racine resume así este pasaje de la *Poética*: «Aristote, bien éloigné de nous demander des héros parfaits, veut au contraire que les personnages tragiques, c'est-à-dire ceux dont le malheur fait la catastrophe de la tragédie, ne soient ni tout ă fait bons ni tout ă fait méchants. Il ne veut pas qu'ils soient extrêmement bons, parce que la punition d'un homme de bien exciterait plutôt l'indignation que la pitié du spectateur; ni qu'ils soient méchants avec excès, parce qu'on n'a point pitié d'un scélérat. Il faut donc qu'ils aient une bonté médiocre, c'est-à-dire une vertu capable de faiblesse, et qu'ils tombent dans le malheur par quelque faute qui les fasse plaindre sans les faire détester». (Cit. por E. Vinaver, *O. c.*, pág. 64.)

182 El «yerro» (ἁμαρτία) no implica aquí maldad, sino ignorancia, pero ignorancia nociva para el que la sufre. En *Et. Nicom.* 6, 1148a3-4 leemos: ἡ μὲν γὰρ ἀκρασία ψέγεται οὐχ ὡς ἁμαρτία μόνον ἀλλὰ καὶ ὡς κακία τις «la incontinencia es reprobada no sólo como yerro, sino también como cierta maldad»; y en *Ret. a Alej.* 5, 1427a34: τὸ δὲ δι' ἄγνοιαν βλαβερόν τι πράττειν ἁμαρτίαν εἶναι φατέον «hacer por ignorancia algo nocivo hay que decir que es un yerro». En la lín. 16 se aclara que el yerro de la tragedia ha de ser grande, es decir, de consecuencias extraordinariamente nocivas.

Else ha visto muy bien que la *hamartía* es correlato de la *agnición*. Pero, así como ésta forma siempre parte de la fábula compleja, la *hamartía* puede estar fuera de la fábula. Por ejemplo, en el *Edipo Rey*, el yerro trágico había sido cometido años atrás: Edipo había matado a su padre y se había casado con su madre sin conocerlos. Pero estas dos acciones no forman parte de la fábula. El asunto de ésta es el siguiente: Edipo, instalado en el trono de Tebas, descubre su doble crimen y se impone a sí mismo un castigo terrible.

183 La leyenda de Tiestes ofrece muchas variantes en los mitógrafos y autores trágicos. Según la màs difundida, Atreo y Tiestes, hijos de Pélope y de Hipodamía, o por instigación de ésta o espontáneamente mataron a su medio hermano Crisipo, hijo adulterino de Pélope. Temiendo la cólera de su padre, huyeron a Micenas, donde Atreo llegó a ocupar el trono. Tiestes, por su parte, enamoró à su cuñada Aérope, mujer de Atreo, y tuvo de ella dos hijos. Al enterarse Atreo, desterró a Tiestes. Éste persuadió más tarde a Plístenes, hijo de Atreo, para que asesinara a su padre. Pero fue Atreo quien mató al frustrado asesino. Horrorizado al descubrir la identidad de su hijo y la nueva traición de Tiestes, tramó espantosa venganza. Fingiendo reconciliarse con Tiestes, invitó a una fiesta a él y a sus hijos. Dio muerte a los dos que había tenido de Aérope y sirvió su carne al padre, mostrándole las cabezas y manos después del banquete. Tiestes maldijo entonces la casa de Atreo y huyó. Agamenón y Menelao, hijos de Atreo, lo capturaron y lo llevaron de nuevo a Micenas. Allí Egisto, hijo incestuoso de Tiestes y de su hija Pelopia (¡Dios, qué familia!), asesinó a Atreo, que le había ordenado dar muerte a su padre.

Ante tal serie de bajezas, maldades y traiciones, uno se pregunta hasta qué punto se cumplen en Tiestes las condiciones del héroe trágico que

acaba de señalar Aristóteles. Entre la personalidad moral de Edipo y la del hermano de Atreo media un abismo.

184 El héroe trágico debe ser semejante a nosotros por su condición moral, para que podamos sentir compasión y temor; por otra parte, debe ser de linaje ilustre, pues «el paradigma debe ser superior» (cf. 61b13), y gozar, antes de la catástrofe, de gran prestigio y felicidad, ya que así la caída será más dolorosa (produciéndonos mayor compasión) por ser desde más alto, y más ejemplar, al hacernos ver que, si también los muy poderosos caen en la desgracia, más fácil será que caigamos nosotros (mayor temor).

185 Esto puede parecer contradictorio frente a lo dicho en 52b31 s.: «la composición de la tragedia más perfecta no debe ser simple sino compleja». Pero allí se trataba de la estructura de la fábula, con agnición y peripecia o sin ellas (cf. nota 178), y aquí, de su desenlace: una buena fábula debe tener, según esto, un desenlace simple, no doble, y el cambio de fortuna debe ser desde la dicha a la desdicha, no al revés. Es fábula «doble» en este sentido la que tiene dos desenlaces: uno en que los malos caen de la dicha en el infortunio, y otro en que los buenos pasan del infortunio a la dicha. Ejemplo de fábula con desenlace doble es la de la *Odisea* (cf. lín. 32), que termina felizmente para los buenos y en desastre para los malos.

La expresión «como algunos sostienen» (ὥσπερ τινές φασι) y luego, en lín. 30 s.: «Viene en segundo lugar la estructuración que algunos consideran primera», demuestra que ya entonces era éste un punto debatido. Pero Aristóteles no menciona a los mantenedores de la opinión contraria.

Expone Batteux en la traducción de Flórez Canseco (pgs. 195 s.): «Toca aqui Aristoteles el punto esencial de la tragedia, y que la caracteriza en su especie. La tragedia, dice, se ha de acabar en infelicidad, sin la que ni hay terror, ni lastima: sin estas dos cosas nada hay de tragedia. Hemos de tener presente, que Aristoteles nos presenta la idéa de la tragedia, tomada en su naturaleza esencial y en su perfección ideal. La tragedia considerada bajo de este aspecto, es el retrato de las infelicidades, que excitan a lastima y terror: luego se ha de acabar en infelicidad.

»¿Pero la catástrofe no puede ser doble? ¿terminarse en felicidad para los buenos y en infelicidad para los malos, como en Heraclio y en Athalia, &c? Sin duda que puede ser asi; y Aristoteles pone esta solucion en segundo lugar. Pero quando se analiza lo trágico de esta especie, se halla, que la infelicidad de los malos es una suerte de egecucion de justicia, que no produce sino un temor y una conmiseracion bastante débil a los hombres de bien, y que la felicidad de los buenos, que produce la alegria, es una solucion mas bien cómica que trágica. De donde se infiere, que tomando las cosas en rigor, esta catástrofe doble nada tiene de trágica. La verdadera tragedia es aquella que se termina en infelicidad de los que son dignos de amor. *In comoedia*, dice Julio Escaligero, *initia turbatiuscula, fines laeti. In tragedia* [*sic*] *principia sedatiora, exitus horribiles*. Poët. lib. 1. 6».

186 Sobre *Edipo*, cf. nota 165; sobre *Tiestes*, nota 183.

Alcmeón, hijo de Anfiarao y de Erifila, fue uno de los héroes que realizaron la victoriosa expedición de los «epígonos» contra Tebas (de Beocia). En otra expedición anterior contra la misma ciudad había perecido su

padre Anfiarao. Sabiendo éste que no regresaría si participaba en aquella guerra, se escondió. Pero Erifila, a petición de su hermano Adrasto, descubrió el escondite de su marido, que se vio obligado a unirse a los demás jefes. (El fracaso de esta expedición lo dramatizó Esquilo en *Los siete contra Tebas*). Antes de partir, Anfiarao hizo que Alcmeón le jurase que, si él moría en la guerra, le vengaría dando muerte a la causante de que participara en ella. Muerto Anfiarao, Alcmeón mata a Erifila, su madre. El matricidio hace que, como a Orestes, le persigan las Erinias, precipitándole en la locura. Purificado por Fegeo, rey de Psófide, Alcmeón se casa con la hija de éste, Arsínoe, a la que regala el funesto collar de Harmonía, con el que Polinices había sobornado a Erifila. Habiéndose tornado estéril el país a causa de su presencia, Alcmeón abandona a su esposa y huye a la desembocadura del Aqueloo, cuyo dios fluvial le da en matrimonio a su hija Calírroe. Para complacer a su nueva esposa, que ansiaba el collar de Harmonía, torna Alcmeón a Psófide e intenta apoderarse de él dolosamente. Pero Fegeo descubre el engaño y hace que sus hijos Prónoo y Axión maten a su antiguo yerno. La leyenda de Alcmeón sirvió de argumento a muchas tragedias griegas. Ninguna de ellas se conserva completa.

Orestes, hijo de Agamenón y Clitemestra, vengó la muerte de su padre, matando a sus matadores, Clitemestra y su amante Egisto, con la ayuda de su hermana Electra. Perseguido por las Erinias a causa del matricidio, se dirige a Táuride (la actual Crimea) en busca de la imagen táurica de Ártemis, como expiación de su terrible crimen. Era sacerdotisa de la diosa en aquel país su hermana Ifigenia, que había sido transportada allí sobre una nube cuando iba a ser sacrificada en Aulide por orden de su padre Agamenón a fin de conseguir vientos favorables para zarpar hacia Troya con la escuadra. Todo extranjero que arribase a las costas de Táuride debía ser sacrificado a la diosa, y la encargada de cumplir el rito cruel era Ifigenia, la sacerdotisa. Al llegar Orestes con su amigo Pílades, son capturados. Pero Orestes reconoce a Ifigenia al querer ésta confiar una carta a Pílades, y se hace reconocer luego por su hermana. Huyen los tres llevándose la estatua de la diosa.

Meleagro, hijo de Eneo (rey de Etolia) y de Altea (hija de Testio). A los siete días de nacer Meleagro, las Parcas hicieron saber a su madre que el niño moriría tan pronto como se consumiera un tizón que ardía en la lumbre. Altea apagó el tizón y lo guardó en un cofre, asegurando así la vida de su hijo. Creció éste y llegó a ser un joven robusto y valeroso. Ártemis, ofendida por haberla olvidado Eneo en sus sacrificios a los dioses, envió contra el país un jabalí enorme, que asolaba los campos, destruía los rebaños y mataba a las personas. Convocados contra la fiera los mejores cazadores de la Hélade, participó en la cacería Meleagro, y también Atalanta, la heroína de Arcadia, de la que Meleagro se enamoró en seguida. Atalanta fue la primera en herir al jabalí; Anfiarao, el segundo. Logra matarlo Meleagro, que regala la piel a Atalanta. Pero los hijos de Testio, tíos de Meleagro, se la quitan, alegando que, si Meleagro no la quería, les correspondía a ellos. Irritado Meleagro, mata a sus tíos y devuelve el trofeo a Atalanta. Enfurecida Altea por la muerte de sus hermanos, encendió el tizón fatal y dejó que se consumiera, causando así la muerte a Meleagro.

Télefo, hijo de Heracles y de Auge, sacerdotisa de Atenea Alea e hija de Aleo, rey de Tegea. Sófocles escribió una tragedia (*Los Aléadas*) sobre

la leyenda de Télefo. Su argumento sería el siguiente: un oráculo de Delfos había hecho saber a Aleo que sus hijos morirían a manos de un nieto que le daría su hija. Al nacer Télefo, es expuesto en circunstancias que recuerdan el caso de Edipo. Habiendo sido llevado a Arcadia, creció allí sin conocer su origen. Siendo ya joven robusto, le insultaron unos desconocidos aludiendo a su nacimiento. Télefo mató a quienes le habían insultado, que eran precisamente sus tíos. Al llegar Aleo para vengar a sus hijos, reconoce a su nieto y se acuerda del oráculo.

Según otra variante del mito, Télefo llegó a ser rey de los misios. Herido por Aquiles, sólo podía curarle el mismo que le había herido. Télefo, disfrazado de mendigo, se introduce furtivamente en el campamento griego de Argos y, apoderándose del pequeño Orestes y amenazándole con su espada, obliga a los griegos a curarle. Este se supone que era el argumento de la tragedia de Eurípides titulada *Télefo* (cf. nota 190).

187 Tampoco aquí dice Aristóteles quiénes eran estos críticos de Eurípides. Quizá los mismos que sostenían la superioridad de las tragedias con desenlace doble.

188 V. en 55b17-23 el argumento resumido de la *Odisea.*

189 «Tan antigua como todo eso —comenta Goya y Muniain— es la flaqueza de los poetas en acomodarse más al gusto, que no a lo justo» (pág. 114). Lope de Vega confiesa con sin igual desenfado en su *Arte nuevo de hacer comedias*:

> *y escribo por el arte que inventaron*
> *los que el vulgar aplauso pretendieron,*
> *porque, como las paga el vulgo, es justo*
> *hablarle en necio para darle gusto.*

Pittau escribe refiriéndose al arte de nuestros días: «si pensi al caso analogo dei film americani, tutti o quasi tutti a lieto fine, e ciò in conseguenza della minore preparazione culturale e spirituale del pubblico americano a paragone di quello europeo» (*n. ad loc.*, pág. 216).

Capítulo 14

190 Aristófanes se burla en varias ocasiones, especialmente en *Acarn.* 428-446, del *Télefo* de Eurípides, rey mendigo (cf. n. 186) que mueve a compasión al aparecer vestido de harapos. Quizá se refiere también Aristóteles a la aparición en escena de personajes como las Furias en las *Euménides*, que hacían desmayarse de horror a algunos espectadores, o a la «Io, virgen con cuernos bovinos», del *Prometeo encadenado* (cf. *Vita Aeschyli,* 5).

191 Tiene relación con esto lo dicho en 62a12 y 17, que, sólo con leer la tragedia, se puede ver su calidad y puede producir su efecto.

192 Pittau ha visto muy bien que se establece aquí una gradación: en primer lugar están los autores que hacen surgir el temor y la compasión de la estructura misma de la fábula; y éstos se llevan la palma. Vienen luego los que hacen que el temor y la compasión nazcan del espectáculo, con lo cual tienden a alejarse del arte del poeta trágico y se acercan al

del director de escena. En tercer lugar, los que utilizan el espectáculo escénico para impresionar a los espectadores poniéndoles delante lo portentoso. Éstos, dice Aristóteles, «nada tienen que ver con la tragedia».

Escribe Goya y Muniain (pág. 114): «Esquilo gustaba de dar semejantes espectáculos. Horacio dice; *modicis instravit pulpita tignis.* Pero qué perspectiva no sería necesaria para representar su Prometeo Giganton de grandeza desmesurada tendido á lo largo boca arriba sobre el monte Caucaso, y á Vulcano que le clava de pies y manos, y un buytre que le abre el pecho, y de quando en quando viene á pacer sus entrañas; y aquellos Dioses que uno tras otro van bajando del cielo á insultarle con chanzas amargas en sus tormentos solo por haber mostrado á los hombres el uso del fuego!». Y, poniendo un ejemplo de la literatura española, añade: «Tan monstruoso es el *Convidado de Piedra,* Tragedia Española, que por un gusto estravagante ha sido traducida en casi todas las lenguas, y no hay año que los estrangeros no la representen».

193 Ya Platón había puesto de relieve (*Filebo* 48a5 s.) que las obras de los poetas trágicos producen en los espectadores un placer especial, mezclado con dolor: Καὶ μὴν καὶ τάς γε τραγικὰς θεωρήσεις, ὅταν ἅμα χαίροντες κλάωσι, μέμνησαι; «¿No recuerdas los espectáculos trágicos, cuando al mismo tiempo se alegran y lloran?» Y nuevamente en 50b dice que «en las tragedias se mezclan juntamente tristezas con placeres» (ἐν τραγῳδίαις... λύπας ἡδοναῖς ἅμα κεράννυσθαι). Cf. también *Repúbl.* X 605d y 606d. Goya y Muniain (pág. 114) comenta: «El deleyte propio de la Tragedia pinta vivamente el Grande Agustino Lib. 3. c. 2. de sus Confesiones, donde segun la traduccion del P. Pedro Ribadeneyra, dice así: *Qué quiere decir que quando el hombre está mirando alguna representacion llorosa y trágica que él no querria padecer, huelga de tener dolor, y el tenerlo es deleyte? Qué es esto sino una miserable locura? Porque tanto mas se mueve el hombre con estas cosas, quanto está menos libre de semejantes afectos. Aunque quando el mismo hombre padece, se suele llamar miseria, y quando se compadece, misericordia. Pero qué misericordia puede haber en las cosas vanas y fingidas? En las quales el que las oye no es movido para socorrer, sino solo para tener dolor; y tanto más le agrada el Autor de estas representaciones y vanidades, quanto es mayor el dolor que tiene quando las oye. Y si quando se representan aquellas calamidades de los hombres (ora sean antiguas, ora falsas) el que las está mirando no siente dolor, luego se parte enfadado y descontento: y si lo siente, estáse quédo y atento, y derrama lágrimas con alegría. Luego, según esto, se aman también los dolores. Por cierto que todo hombre se quiere holgar, alegrar y gozar. Por ventura puesto caso que ninguno huelgue de ser miserable, huelga de ser misericordioso? Y como no lo puede ser sin dolor, por esta razon los dolores son amados; y esto procede de aquella vena de amistad, &c.* Si hay alguno que no se dé por del todo satisfecho con esta pintura del deleyte propio de la Tragedia, puede leer los Ensayos á la verdad muy filosóficos del Inglés David Hume sobre las pasiones y la Tragedia; y al abate Melchor Cesaroti en su razonamiento sobre el mismo deleyte. Véase tambien la Relacion fisica de las Comedias y el corazon del hombre del Licenciado Vaamonde que poco ha se publicó en Madrid: y es obra que merece particular atención por el juicio, piedad y tino con que está escrita».

194 V. *supra* nota 167. «Aquí entiende por amigos —observa atinadamente Goya y Muniain— los que son ó deben serlo por el deudo y parentesco estrecho de consanguinidad ó afinidad».

195 Deben buscarse estas situaciones porque son las más trágicas, es decir, las que producen en mayor grado la compasión y el temor propios de la tragedia. Y no puede tacharse de inmorales a los tragediógrafos que buscaban tales situaciones. Eran, por el contrario, altamente moralizadores, pues la compasión y el temor que la contemplación de tales desgracias inspiraba, purgaban en los espectadores las afecciones que podían causarlas. En la práctica del teatro griego, el recurso a situaciones de este tipo fue muy frecuente.

196 «Esta decision —dice Corneille— mira solo el fondo esencial y principal de la accion, no las circunstancias, las que freqüentemente ni aun la historia misma señala. Si se hiciera alguna mudanza en el punto principal, esta falsificacion sería causa de no darse fé alguna a lo restante». Disc. II. de la Tragedia, pag. 53 (cit. por Batteux, según la trad. de Flórez Canseco, pág. 201). Cita también Batteux, *ibid.* y pág. 202, el siguiente comentario de Corneille sobre la muerte de Clitemestra a manos de Orestes: «Yo no puedo disimular, dice M. Corneille, un escrupulo que tengo sobre la muerte de Clytemnestra, que Aristoteles nos propone por egemplo de las acciones, que no deben mudarse. Convengo con él, en que muere a manos de su hijo Orestes; pero no puedo sufrir en Sóphocles el que este hijo la diese de puñaladas, con ánimo deliberado, quando ella se arrodilla delante de él, suplicandole la deje la vida. Tampoco puedo perdonar a Electra, que pasa por una virtuosa oprimida en lo restante de la fábula, la inhumanidad con que ella anima y empeña a su hermano a este parricidio: un hijo es el que venga la muerte de su padre; pero esta venganza recae sobre su madre. Seleuco y Antigono tenian derecho a hacer otro tanto con Rodoguna; pero yo no me atreví a darles ni aun el mas minimo pensamiento. Para rectificar este asunto a nuestro modo, convendria que Orestes hubiera tenido este designio solamente contra Egisto; que alguna reliquia de afecto respetuoso a su madre le hubiese hecho remitir el castigo a los Dioses; que esta Reyna se obstinase en la defensa de su adultero, y se pusiese entre él y su hijo tan desgraciadamente, que recibiese ella el golpe, que su hijo queria descargar sobre el asasino [*sic*] de su padre. Asi muere ella a manos de su hijo, como quiere Aristoteles, sin que la barbarie de su hijo nos cause horror, como en Sóphocles, y sin que su accion merezca las furias vengadoras que le atormenten, pues quedaria inocente». Disc. 2.

Pero el mismo Batteux replica seguidamente a Corneille: «Esta ultima palabra de Corneille basta para justificar a los antiguos: era menester que Orestes, según la fábula, fuese entregado a las furias vengadoras: pues esta era la leccion que se daba a los parricidas. Era, pues, necesario que Orestes fuese verdaderamente culpable. ¿Pero con quántas circunstancias no ha sido disminuido su delito? Clytemnestra habia degollado a su esposo, padre de Orestes: Egisto, su amante, habia usurpado el trono de Agamemnon, que pertenecia a Orestes; estaba éste fugitivo; su hermana Electra era horriblemente perseguida: finalmente, el mismo Apolo habia ordenado el parricidio, y protegia al que le habia cometido. Todas estas idéas unidas y mezcladas entre sí confusamente, disfrazaban de algun modo lo culpable,

y disminuían la atrocidad de su delito; y la venganza que las furias tomaban de él, a pesar de la deidad que le protegía, restablecía la justicia y la moral de sus derechos» (*Ibid.*, pág. 203).

197 Cf. *supra* nota 186.

198 Es decir, el poeta puede y debe inventar fábulas nuevas, apartándose de las tradicionales (cf. *supra* 51b23 ss.); pero, si compone una tragedia sobre una fabula tradicional, no debe cambiar los hechos, sino «hacer buen uso» de ellos. En qué consiste este «buen uso» se explica a continuación.

199 Astidamante, en la tragedia que compuso sobre el mito de Alcmeón (v. nota 186), modificó la leyenda en el sentido en que Corneille quería que se hubiera cambiado la de la muerte de Clitemestra (v. nota 196), haciendo que Alcmeón matase a su madre sin conocerla; «innovación interesante, que parece indicar que el progreso de las ideas humanitarias de la época consideraba el crimen de matricidio deliberado como demasiado horrendo, incluso para la representación teatral» (A. E. Haigh, *The Tragic Drama of the Greeks*, pág. 430; cit. por E. de Sousa, pág. 248).

200 Telégono, hijo de Odiseo y de Circe, llega a Ítaca en busca de su padre. Atacado por su medio hermano Telémaco y por su propio padre, que no le conocen (como tampoco él a ellos), hiere mortalmente a Odiseo. Esta leyenda parece haber servido de base a la tragedia *Odiseo herido*, de Sófocles (?), de la cual se conservan algunos fragmentos (Nauck, pág. 230).

201 Else, siguiendo a Gudeman y otros, introduce después de τοὺς παῖδας τὴν Μήδειαν (lín. 29) esta frase: «Es posible abstenerse de ejecutar el acto, con conocimiento». Le parece requerida por el esquema, recogida de 53b37-38 y posiblemente supuesta por la versión árabe. En consecuencia, suprime τρίτον en la lín. 34, a pesar de que, según reconoce (n. *ad loc.*), «appears in the manuscripts at this point».

Estas libertades con el original parecen excesivas. Que Aristóteles se refiere lógicamente a una cuarta posibilidad es claro. Ya Batteaux (trad. de Flórez Canseco, págs. 205 s.) observa: «porque Aristoteles pone efectivamente quatro modos, aunque a primera vista no parece que propone mas que tres: 1.º Emprender con conocimiento y no acabar: asi es Cinna. 2.º Emprender con conocimiento y acabar, como Medea. 3.º Emprender con [*sic*] conocimiento, concluir, y reconocer después de haber concluido, como Orosmano en la Zaira. 4.º Finalmente, estar en el punto de acabar por falta de conocimiento, y reconocer antes de haber acabado, como Mérope». Pero esto no es motivo para alterar el texto arbitrariamente. Así lo manifiesta Hardy: «las palabras ἔτι δὲ τρίτον las confirma la versión árabe, y en cuanto a τούτων δὲ χείριστον es giro bien conocido en todas las lenguas y cuyo ejemplo típico es la frase de Goethe: 'Era la más hermosa de sus hermanas'».

202 Por ejemplo, cuando Ifigenia está a punto de sacrificar a su hermano Orestes, pero le reconoce a tiempo y le salva (cf. *infra* 55b9-12).

203 Habiendo Antígona dado tierra a su hermano contra la prohibición de Creonte, éste la hizo sepultar viva en una tumba. «Hemon, hijo de Creonte, enamorado de esta Princesa, quiere morir con ella, e informado

Creonte de la desesperacion de su hijo, viene a salvarle. Al ver Hemon a su padre, con un semblante furioso tira de la espada para matarle; evita el rey el golpe por la huida, y Hemon se atraviesa con su espada, y cae a los pies de su dama. Aqui solo hay una simple mudanza de voluntad sin efecto» (Batteux, trad. de Flórez Canseco, pág. 205). Comenta acertadamente Pittau (pág. 220): «A meno che non si tratti di un'altra tragedia *Antigone*, diversa da quella di Sofocle e a noi sconosciuta, l'appunto che Aristotele implicitamente fa al modo di agire di Emone non sembra appropriato; l'atteggiamento di questo personaggio è del tutto giustificabile dal punto di vista psicologico ed è pienamente riuscito dal punto di vista estetico».

204 Ejecutar la acción a sabiendas ocupa el segundo puesto en el orden de peor a mejor.

205 Tal es el caso de Edipo.

206 El *Cresfontes* es una tragedia de Eurípides, de la que se conservan once fragmentos con cerca de ochenta versos (Nauck, pág. 497). Según la leyenda, Cresfontes reinó en Mesenia durante algún tiempo, hasta que fue asesinado, con dos hijos suyos, por Polifontes, que se casó luego con la mujer de Cresfontes, Mérope, hija de Cípselo, rey de Arcadia. El tercer hijo de Cresfontes, Épito, niño todavía, logró escapar y se refugió en la corte de su abuelo Cípselo. Más tarde regresa disfrazado a Mesenia para vengar a su padre y a sus hermanos. Mérope, que no le conoce, arremete contra él y está a punto de matarlo. Pero se produce la agnición en el último instante.

Para *Ifigenia* cf. *supra*, nota 186, lo dicho sobre Orestes.

De la tragedia titulada *Hele* sólo sabemos lo que aquí dice Aristóteles. El argumento que puede conjeturarse por las palabras del Filósofo no permite establecer ninguna relación con el mito conocido de Hele. Friedländer (*Paulys R. E. d. Cl. A. W.*, erste Reihe, 15. Halbb., 162) piensa en una posible corrupción del título de la tragedia.

207 Que este modo sea el mejor de los cuatro parece contradecir a lo expuesto en 53a14 s.: que la fábula trágica «no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino, al contrario, de la dicha a la desdicha». En los casos citados ahora, al producirse la agnición antes del lance patético y evitarse éste, la fábula pasa evidentemente de una situación angustiosa a otra más llevadera. La conciliación de ambos pasajes no es fácil. La solución que propone Batteux: «Aristoteles no entiende que sea este el mejor modo posible, sino el mejor de los quatro que se han indicado en este capitulo. Lo que basta para obviar la contradiccion que pudiera haber entre este lugar y el del cap. XIV. num. 3. [= 53a14 s.] donde enseña Aristoteles, que una tragedia perfecta se ha de acabar en infelicidad, y no en felicidad» (trad. de Flórez Canseco, pág. 205), me parece nula. En 53b36 Aristóteles afirma que «fuera de éstas [posibilidades], no hay otra». Por consiguiente, si la cuarta es la mejor, es la mejor posible. Acaso pudieran conciliarse ambos pasajes diciendo que, aun cuando no se cometa el acto irreparable por llegar a tiempo la agnición, la trayectoria general de la fábula va de la dicha a la desdicha. En el *Cresfontes* (cf. la nota anterior) Mérope reconoce a su hijo, y no lo mata; la agnición evita que se acreciente la desdicha; pero, aun supuesta la recuperación de este hijo, único que le

quedaba, la fábula no terminaría alegremente, pues Mérope nunca podría olvidar el asesinato de su marido y de sus otros hijos. Su situación seguiría siendo trágica. Igualmente la de Orestes y su hermana al terminar la fábula de Ifigenia.

Pero, aun dando por buena esta solución, queda otro punto discutible. ¿Por qué ha de ser mejor el caso de Mérope o el de Ifigenia que el de Edipo? ¿No es más trágico haber matado al propio padre y haberse casado con la propia madre que haber estado a punto de matar al hijo o al hermano? Consideradas las situaciones en sí, es efectivamente más terrible y más digna de compasión la de Edipo después de producirse la agnición que la de Mérope o la de Ifigenia. Pero, con relación al espectador, es quizá más impresionante la de éstas que la de aquél. La muerte de Layo a manos de Edipo se produce antes de la tragedia; la de Erífila y la de Odiseo, a manos de Alcmeón y de Telégono respectivamente, hemos de suponer que fuera del escenario; llegarían al espectador como noticia, narradas en la tragedia. Pero, en el caso de Mérope y en el de Ifigenia, la muerte del hijo a manos de su madre, la del hermano a manos de su hermana, van a producirse ante los ojos del espectador. Éste llega a sentirse totalmente invadido por la compasión, que, ya rayando en la angustia, le anuda la garganta; abrumado por el temor, que le produce escalofríos. Y sólo en el último instante, gracias a la agnición, asiste a un desenlace que le deja respirar y le evita el derrumbamiento. Se comprende, pues, que Aristóteles viera esta situación como la mejor, es decir, la más apropiada para alcanzar el fin de la tragedia.

208 En 53a17-22.

209 La construcción del pasaje es confusa en griego, y confusa adrede en mi traducción. No se ve claro si «no por arte sino por azar» se refiere a «buscando» o a «hallaron». Tampoco es seguro si «en las fábulas» depende de «hallaron» o de «producir tales situaciones». Esta segunda ambigüedad es de mayor alcance que la otra; la elección en este caso implica atribuir sentido diferente a «en las fábulas» (ἐν τοῖς μύθοις). Si hacemos depender estas palabras de τὸ τοιοῦτον παρασκευάζειν «producir tales situaciones», μῦθος significará, como es normal en la *Poética*, la «fábula» de la tragedia; pero si las hacemos depender de εὗρον «hallaron», μῦθοι serán los «mitos» o leyendas tradicionales. Yo me inclinaría por este último sentido. La traducción podría ser entonces: «pues los poetas, en su búsqueda, no por arte sino por azar hallaron en los mitos la manera de producir tal efecto». Creo que de este modo se ve más clara la ilación con lo que sigue: «y así se ven obligados a recurrir a las familias en que [según sabemos por los mitos] acontecieron tales desgracias».

Capítulo 15

210 He aquí dos interpretaciones opuestas de lo que Aristóteles entiende en este lugar por «bueno»:

«*Per buoni non intende (Aristotile) egli di quella bontà morale, che si oppone alla malvagità, come malamente alcuni, e con essi Pietro Vittorio, àn creduto... Ma chiama buon carattere (secondo il parer de' più saggi) quello così bene espresso, che, da ciò che il personaggio dice, si comprende*

chiaramente l'indole, e l'inclinazione di lui, qualunque essa sia, virtuosa, o malvagia. Estracto de Metastásio, pág. 245» (cit. por Goya y Muniain, pág. 116).

«Trata aqui Aristoteles de una bondad moral y no de una bondad poëtica. La bondad poëtica es la conformidad del retrato con su original. Satanás perdido en el paraíso de Milton tiene la bondad poëtica, pero no se trata aqui de esta bondad. Aristoteles se explica a sí mismo con mucha claridad asi aqui, como en el cap. XI. num. 1. [*sic;* sin duda XI es errata por II; v. 48a3] donde llama esta bondad ἀρετή, *virtus,* y su opuesto κακία, *vitium.* Aqui contrapone tambien a πονηρία (num. 5.) que significa mala voluntad, maldad, accion reprensible». Batteux, trad. de Flórez Canseco, pág. 213.

La razón, a mi ver, está más bien de parte de Batteux. Aristóteles, en efecto, se explica aquí muy claramente. Lo que Metastasio entiende por «buon carattere» es lo que Aristóteles entiende por «carácter» sin más.

211 En 50b9.

212 Aquí se cambian las tornas. Metastasio anota con tino y con gracia: *Non so trovar la ragione, che à mosso Aristotile ad insultar quì, senza necessità, la metà del genere umano.* (Cit. por Goya y Muniain, *ib.*) Batteux, en cambio, trata de justificar al Filósofo; pero no convence: «Aristoteles —dice— no habla aqui de las mugeres en general, sino solamente de aquellas que los poëtas introducen en el teatro, como Medéa, Clytemnestra, Erifyle, Phedra, &c. En las costumbres griegas la virtud de las mugeres consistia en estar encerradas en su casa, y no darse a conocer; por consiguiente no podian figurarse en el teatro trágico, sino suponiendolas de otras costumbres, que las de la moderacion y de la honestidad convenientes a su sexô». (Trad. de Flórez Canseco, pág. 214.) En la tragedia griega también aparecen mujeres honestas e irreprochables, como Hécuba, Andrómaca, Antígona. Por lo demás, es sabido que Aristóteles consideraba a la mujer inferior al hombre (cf. *Hist. d. l. animal.* IX 1, 608b8-10) y pensaba que había hombres destinados por naturaleza a la esclavitud (cf. *Política* I 5, 1254b19 y 1260b1-2).

213 Lo normal es lo contrario: que la mujer sea femenina y atractiva. «Salvo si es —comenta Goya y Muniain, pág. 116— alguna heroyna celebrada en la historia, como la Pentesilea de Homero, Reyna de las Amazonas. En tal caso será menester hacer la salva, como la hace Virgilio en la introduccion á las hazañas de la belicosa Camila:

Hos super advenit Volsca de gente Camilla,
Agmen agens equitum et florentes aere catervas
Bellatrix; non illa colo, calathisve Minervae
Foemineas assueta manus, sed proelia virgo
Dura pati, cursuque pedum praevertere ventos».

«Y al fin, Camila,
prez y honor de los Volscos, que comanda
un escuadrón que gallardea en bronce.
Es la virgen guerrera, que las manos
ni al rocadero acostumbró femínea[s]
ni al cesto de Minerva; son batallas

las que gozosa lidia, son carreras
en que a los vientos deja atrás...»

(Trad. de Aurelio Espinosa Pólit, *Virgilio en verso castellano,* México, 1961.)

214 Aristóteles no dice en qué consiste, sino en qué no consiste la *semejanza* del carácter. Y tampoco luego, en las líns. 28-33, nos da ejemplos de carácter «semejante» o «desemejante». Puede verse el desarrollo de este concepto en 54b8 ss. Else traduce explicativamente: «Third is likeness to human nature in general». Pero «la semejanza [del carácter] con la naturaleza humana en general» apenas se diferencia del hecho de que sea «apropiado»: una mujer femenina tiene, como hemos visto, el carácter apropiado a la mujer, es decir, se asemeja al tipo de carácter que la naturaleza humana en general ha puesto en las mujeres y que las diferencia de los varones; la mujer varonil se aparta de la naturaleza humana femenina en general, no se asemeja a ella, no tiene un carácter apropiado a la mujer.

John Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy* (New York, 1962), págs. 38-40, entiende ὅμοιον como *lifelike* «semejante a la vida». Reconoce que Aristóteles no dice claramente si lo que pide es que los personajes de la tragedia sean semejantes a nosotros, al hombre medio, o semejantes a la figura original mítico-histórica, semejantes al Aquiles o al Darío «reales». Basándose en que la tragedia sólo puede producir temor —una de las emociones que le son esenciales— si el lance patético le ocurre a un «semejante a nosotros» (cf. 53a4), pues el espectador o lector tiene que sentir la impresión de que «esto también me podría suceder a mí», opina que lo que aquí quiere Aristóteles es que los personajes de la tragedia sean «semejantes a nosotros». Pero Aristóteles no está explicando cómo debe ser el personaje trágico, el personaje afectado por el lance patético, para que pueda producir en los espectadores o lectores de la tragedia la compasión o el temor (eso lo explicó en la primera mitad del cap. 13). Ahora expone qué cualidades han de tener los caracteres, es decir, los personajes que revisten tal o cual carácter. Y, en este sentido, no podría decir que un personaje debe ser «semejante a nosotros». Porque «nosotros», los espectadores o lectores de la tragedia, somos muy diferentes unos de otros; unos irritables, otros pacíficos, éstos activos, aquéllos indolentes, etc. ¿A cuáles de nosotros tendrían que ser semejantes los personajes de la tragedia? Por otra parte, si todos los que constituyen el auditorio tuvieran el mismo carácter y los personajes de la tragedia hubieran de ser semejantes al auditorio, resultaría que todos los personajes de la tragedia tendrían que ser semejantes entre sí. Lo cual sin duda estaba lejos de la mente de Aristóteles.

A mi juicio, sigue siendo válida la interpretación tradicional. Ésta relacionaba la «semejanza» del carácter con el tipo consagrado por la tradición, como puede verse ya en Horacio, que probablemente seguía a Neoptólemo de Pario:

Scriptor, honoratum si forte reponis Achillem,
Impiger, iracundus, inexorabilis, acer,
Iura neget sibi nata, nihil non arroget armis.
Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino,
Perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.

«Escritor, si repones quizá al ilustre Aquiles,
arrojado, iracundo, inexorable, acerbo,
niéguese fueros natos, mas ninguno a sus armas.
Sea feroz Medea e invicta, Ino llorosa,
Pérfido Ixión, errante Io, atristado Orestes».

(*Ep. ad Pis.* 120-124.)

Lo explica bien Francesco Lovisini, refiriéndose expresamente al texto de Aristóteles, en su comentario de Horacio, *In librum Q. Horatii Flacci de arte poetica commentarius*, Venetiis, 1554, pág. 29 v.: «discrepant inter se ὅμοιον, καὶ ὁμαλόν, idest simile & aequale, nam similitudo ad eos refertur, de quibus alii etiam scripserunt, aequalitas ad eos, de quibus nos tantum scribimus; perpetuam aequalitatem servare debemus in ea, quam inducimus, persona, ut sit sibi constans» (apud B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* I, pág. 453, n. 66) «Se diferencian entre sí ὅμοιον, καὶ ὁμαλόν, es decir lo semejante y lo igual [o consecuente], pues la semejanza se refiere a aquellos de quienes han escrito también otros, y la igualdad [o consecuencia], a aquellos de quienes sólo escribimos nosotros; debemos guardar igualdad [o consecuencia] perpetua en la persona que introducimos en la obra, a fin de que sea consecuente consigo misma».

Confirman la interpretación tradicional, en este mismo capítulo, las palabras de 54b9 ss., donde se compara al poeta con los buenos retratistas, los cuales, al reproducir la forma de los retratados, los hacen «semejantes» (ὁμοίους) a sí mismos, no semejantes a nosotros; es decir, hacen que el retrato, aunque ennoblecido y hermoseado, se parezca a la persona retratada. Del mismo modo el poeta trágico, al presentar a sus personajes, debe ennoblecerlos y hermosearlos, pero conservando su parecido con las personas «reales» a las que representan.

215 En esta tragedia de Eurípides, Electra y Orestes esperan que Menelao, al regreso de su largo viaje con Helena, les defenderá de la cólera de la ciudad, enfurecida contra ellos a causa de su matricidio. Menelao, en efecto, justifica al principio las esperanzas de los hermanos. Pero llega Tindáreo, padre de la asesinada Clitemestra, y convence a Menelao para que abandone vilmente a sus sobrinos, con una retirada cobarde, que sólo en apariencia disimula con palabras altisonantes.

Lesky (pág. 423) defiende a Eurípides contra este juicio de Aristóteles. La maldad de Menelao no sería, según Lesky, inútil para la obra, sino que tendría por objeto acrecentar la voluntad de resistencia por parte de Orestes.

216 «En quanto a las lamentaciones de Ulyses en la Scila, poëma satirico [cf. *infra*, nota 385], se han de tener por indignas de este héroe, que siempre habia mostrado tanto ánimo y firmeza. Menalipe [*sic*] habla contra la *conveniencia* o *decoro*, por estenderse demasiado en los systemas de los Filósofos, y en particular en el de Anaxâgoras; lo que no parece convenir a una muger en el teatro» (Batteux, trad. de Flórez Canseco, pág. 215).

«Melanipe, señorita moza, que nada sabía sino de amores, filosófa sobre las causas y efectos naturales mejor que el mismo Empedocles» (Goya y Muniain, pág. 117). El parlamento o discurso de Melanipa atacaba, en una tragedia de Eurípides, la superstición popular.

217 «Ifigenia, llena de miedo, rehusando la muerte, y suplicando á su padre por la vida, de ahí á poco comparece en el teatro como una heroyna, pronta y alegre al sacrificio de su vida» (Goya y Muniain, *ibid.*).

Comenta Vettori: «Quarti errati exemplum esse inquit (cum scilicet indoles valde dissentit a semetipsa, nec servat eundem quem coepit tenorem) Iphigeniam in Aulide. Explicat autem ipsum, causamque affert cur vere indoles illa moresque inaequabiles appellari debeant: ait enim illam ipsam virginem, ut primum inducitur a poeta, nullam similitudinem habere cum illa quae postea fingitur: primum enim indoles illius inducitur, cuius fere virgines sunt, id est timidi animi ac mortem valde reformidantis, postea vero incredibili fortitudine praedita ac quanta vix in viris invenitur, nam et morti se offert, et gloriae desiderio flagrat» («Pone como ejemplo del cuarto error (a saber, cuando el carácter se aparta mucho de sí mismo y no guarda el tenor que mostraba al principio) a Ifigenia en Áulide. Y lo explica, y aduce la causa de por qué aquel carácter y costumbres deben llamarse verdaderamente desiguales: pues dice que la misma doncella, tal como al principio la presenta el poeta, no tiene ninguna semejanza con la que luego aparece en escena: pues primeramente su carácter es como suelen ser las doncellas, es decir, tímidas y muy espantadizas de la muerte; pero luego es de fortaleza increíble y tanta como apenas se halla en varones, pues se ofrece a la muerte y arde con el deseo de la gloria»).

A. Lesky, *o. c.* pág. 427, no comparte el juicio de Aristóteles. Piensa que en *Ifigenia en Áulide* culminan la nueva riqueza y la nueva agilidad psíquicas que se observan en varias tragedias tardías de Eurípides. Ifigenia, al enterarse de que va a ser sacrificada, ruega por su vida con palabras conmovedoras, dictadas por el deseo ardiente de seguir viviendo, natural en un ser joven. Llega hasta la negación del principio fundamental de la ética aristocrática: «mejor es vivir en la ignominia —dice— que morir con honra» (v. 1252). Pero luego, movida por las razones de su padre y por el peligro de Aquiles, contra quien el ejército muestra indignación unánime, cambia de actitud, se opone a los reproches de Clitemestra contra Agamenón y a la voluntad de sacrificio de Aquiles, y acepta su propia muerte para asegurar la victoria de los aqueos. Consuela a su madre, y, después de entonar un canto en honor de Ártemis, la diosa que exige su muerte, se dirige animosa al sacrificio.

El motivo del sacrificio voluntario, frecuente en las obras de Eurípides, alcanza aquí su máximo efecto. Representa la interpretación del proceso psíquico que lleva al ofrecimiento de la propia vida por algo noble. Si ya en obras anteriores se hallan esbozos de un cambio de la actitud anímica —Admeto, Heracles—, aquí por vez primera aparece como tema central del drama la mutación psíquica de un ser joven, que pasa del temor a la muerte y de una voluntad apasionada de seguir viviendo a la aceptación consciente y serena del sacrificio. «*Ifigenia en Áulide* —concluye Lesky— significa un poderoso avance en dirección al drama moderno... nos muestra la fase inicial y final de un movimiento anímico; ambas... con la mayor penetración».

218 Else, siguiendo como Gudeman y Rostagni la versión árabe, lee ἤθους y traduce «of the character itself». Ya Ueberweg había conjeturado ἐξ αὐτῶν τῶν ἠθῶν. «Esta lección —dice Hardy— concuerda con la frase precedente, pero está en contradicción con la idea tan vivamente defendida por Aristóteles en el cap. 6: que los caracteres están subordinados a la

acción». Además, parece que lo que se opone de una manera completamente natural al desenlace por «máquina», de que va a hablar Aristóteles, es el desenlace ἐξ αὐτοῦ τοῦ μύθου. La lección τοῦ μύθου se ve apoyada también por Porfirio en el escolio del Venetus B al v. 73 de *Iliada* II (*Arist. fragm.* Rose 142): ...ἔστι δὲ ἀποίητον τὸ μηχάνημα λύειν ἄλλως εἰ μὴ ἐξ αὐτοῦ τοῦ μύθου.

219 «Máquina» en el sentido de «intervención de lo maravilloso o sobrenatural». Pero en el teatro griego se trataba de una verdadera máquina, una especie de grúa movida a mano, que servía para levantar a un dios, a veces a otro personaje decisivo, por encima del escenario, a fin de darle apariencia sobrehumana. El uso del *deus ex machina* era característico de Eurípides, y es posible que también a esto se refiera el reproche que le dirige Aristóteles en 53a29. La portentósa huida de Medea al fin de la tragedia es, como observa Else, una variación del procedimiento. «Medéa, encerrada por Jason en una torre por haber despedadazo a los hijos que de él tenia, y muerto á su manceba Creusa, hija del Rey de Corinto, abrasándola con hechizos, hizo venir por ensalmo una carroza tirada de dragones alados, que la sacáron de la prision, y la lleváron por el ayre á Colcos su patria» (Goya y Muniain, pág. 117).

El uso del *deus ex machina* es ya censurado por Platón (*Crátilo*, 425 D): οἱ τραγῳδοποιοί, ἐπειδάν τι ἀπορῶσιν, ἐπὶ τὰς μηχανὰς καταφεύγουσι θεοὺς αἴροντες «los que componen tragedias, cuando no saben salir de alguna situación, recurren a las máquinas, elevando dioses».

220 *Iliada* II 155 ss. Los aqueos se disponen a reembarcar para regresar a su tierra abandonando la empresa de Troya. Están ya botando al mar las naves, cuando aparece Atenea y evita que se cumpla tal designio.

Else lee Αὐλίδι, en vez de Ἰλιάδι, y en nota *ad locum* comenta: «Los manuscritos dan "Ilíada", pero no hay ninguna partida real de la flota ("no actual sailing of the fleet") en la *Iliada* (incluido el libro II) ni ningún *deus ex machina*. Tampoco la hay en la *Ifigenia en Aulide* tal como la conocemos, pero en otra versión de que tenemos noticia, probablemente la única conocida por Aristóteles, Artemis desempeñaba tal papel». Sin embargo, aun admitiendo que paleográficamente sea posible leer ἐν τῇ Αὐλίδι por ἐν τῇ Ἰλιάδι, tal manera de designar Aristóteles esta tragedia sería chocante; suponiendo que se decidiera a omitir en el título el nombre de la protagonista, no podría escribir ἐν τῇ Αὐλίδι. Se esperaría, a lo sumo, ἐν τῇ ἐν Αὐλίδι; cf. 54a32, ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια. Y, en cuanto al hecho de que no haya en la *Iliada* partida real de la flota, hay que advertir que Aristóteles no dice ὁ ἀπόπλους «la partida», sino τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν «lo relativo a la partida». Precisamente para que ésta no se efectuara apareció Atenea, enviada por Hera.

221 No le parece mal a Aristóteles que un dios, desde la máquina que le eleva sobre la escena, exponga las cosas pasadas, que sucedieron antes de comenzar el drama tal como se representa, o las venideras, que no pueden conocer los hombres, pero sí los dioses.

222 Comenta Vettori (págs. 150 s.): «id vero est, quia fingitur illic Oedipus nescisse modum rationemque qua Laius mortuus foret: non est autem verisimile, cum ipse ei in regno successerit, non statim ipsum auctorem illius necis investigatum fuisse, praeterquam quod modus quo tam clarus fortuna-

tusque vir interfectus sit, locus in quo id contigerit, a nullo pene ignorari potuit. Hoc tamen ideo finxit poeta quia, si recenti adhuc re studii aliquid in hoc facto indagando posuisset Oedipus, subito se auctorem illius necis extitisse cognovisset, nec fabula de illo argumento condi potuisset. Quare, ne omnibus virtutibus ornatum expolitumque argumentum amitteret, aequo animo tulit illam maculam» («Se refiere al hecho de que allí se finge que Edipo no sabía cómo había sido muerto Layo; sin embargo, no es verosímil que, habiéndole sucedido en el trono, no haya buscado en seguida al autor de aquella muerte, además de que el modo en que se había dado muerte a tan ilustre y afortunado varón y el lugar en que esto había acontecido, difícilmente podía ignorarlo nadie. Pero el poeta fingió esta situación porque, si Edipo, estando aún reciente el hecho, hubiera puesto algún interés en averiguar lo sucedido, inmediatamente habría conocido que era él el autor de aquella muerte, y no se habría podido construir la fábula con aquel argumento. Por eso, para no perder un argumento adornado y embellecido con todas las virtudes, aceptó tranquilamente aquella mancha»).

223 Es uno de los pasajes más inseguros de la *Poética*. Las palabras παράδειγμα σκληρότητος, que están en las cuatro fuentes del texto, han sido suprimidas por algunos (Ritter), o cambiadas de lugar por otros (Lobel, que las pone inmediatamente antes de Ὅμηρος); Else las omite en la traducción, y en cambio añade, sin apoyo documental, ὅμοιον antes de Ὅμηρος. También Ἀγάθων es discutido; está en el cód. Parisino 1741, mientras que el Ricardiano y la versión ár. tienen ἀγαθόν. A mi juicio, ἀγαθόν violenta la posición de καί, que habría que interpretar como «también» o «incluso». ¿Y qué sentido daríamos a ἀγαθόν referido al Aquiles homérico? ¿El de «bueno» en sentido moral? Pero Homero nos lo presenta como hombre violento, cruel, sumamente colérico; precisamente su cólera es la causa de innumerables dolores para los aqueos. Tampoco podríamos entender «bueno» en el sentido de la bondad artística, porque entonces atribuiríamos a Aristóteles una especie de perogrullada; no hacía ninguna falta decir que «incluso Homero» hizo de Aquiles un retrato artísticamente bueno. Cabría únicamente entender ἀγαθόν como «noble», considerando ἀγαθός sinónimo de ἐπιεικής en el sentido que veremos en seguida. Pero tampoco se ve entonces por qué se dice que *también* Homero lo presentó así. ¿Es que había que esperar que lo presentase de otro modo? Por otra parte, que no tengamos sobre el Aquiles de Agatón más noticia que ésta, no es motivo para rechazarla. Tampoco sobre el *Linceo* de Teodectes tenemos más testimonio que el de Aristóteles, y nadie lo pone en duda.

Para la traducción de ἐπιεικεῖς por «excelentes», cf. *Et. Nicom.* I 8, 1168a30-34: δοκεῖ τε ὁ μὲν φαῦλος ἑαυτοῦ χάριν πάντα πράττειν, καὶ ὅσῳ ἂν μοχθηρότερος ᾖ, τοσούτῳ μᾶλλον... ὁ δ' ἐπιεικὴς διὰ τὸ καλόν, καὶ ὅσῳ ἂν βελτίων ᾖ, μᾶλλον διὰ τὸ καλόν, καὶ φίλου ἕνεκα. «El hombre inferior parece hacerlo todo en atención a sí mismo, y tanto más, cuanto más ruin sea... el hombre superior, en cambio, movido por la gloria, y cuanto más noble sea, tanto más, movido por la gloria, o a causa de un amigo». Ἐπιεικής se opone aquí a φαῦλος, y la atribución de móviles al ἐπιεικής dijérase inspirada precisamente en el Aquiles homérico, que, cuando actúa, lo hace o movido por la gloria (διὰ τὸ καλόν) o a causa de Patroclo (φίλου ἕνεκα). Pueden verse en el *Index Aristotelicus* otros pasajes donde ἐπιεικής aparece como sinónimo de σπουδαῖος, que en

varios pasajes de la *Poética* (48a2, 27; 49b17, 61a6) se opone precisamente a φαῦλος.

[224] «El sentido de esta frase es oscuro», anota Hardy. «*Oscurísimo parágrafo* llama Metastasio a este pasaje», según Goya y Muniain. Batteux, en cambio, comenta con aplauso: «Conocemos estas cosas, y no pueden ser otras que los adornos del teatro, los vestidos de los actores, los gestos, los tonos de la voz, el canto y el acompañamiento de los instrumentos, en una palabra, todo lo que hiere al oído y a la vista. Todo esto ha de ser como las costumbres [e. d., los caracteres] y ha de caminar como ellas a un mismo fin, y de la misma manera natural y verisímilmente» (Trad. de Flórez Canseco, pág. 217).

Else sitúa estas líneas (15-18) al comienzo del cap. 17 e interpreta τὰ παρὰ τὰς... αἰσθήσεις más o menos tradicionalmente; traduce: «and also the perceptions», y anota: «certain basic perceptions of the characters: i. e., of their location, what they are doing, and the like» («ciertas percepciones básicas de los personajes: e. d., de su colocación, lo que están haciendo, etc.»).

[225] Se refiere sin duda al diálogo Περὶ τῶν ποιητῶν. Volverá, no obstante, sobre el tema en el cap. 17.

Capítulo 16

[226] 52a29 ss.

[227] Se refiere a los *Spartoi* (literalm. los «Sembrados»), aristócratas tebanos considerados como descendientes de los que habían nacido de los dientes del dragón sembrados por Cadmo: «que luego se matáron unos á otros, quedando á vida solos cinco: y todos los de esta raza para memoria y divisa de su orígen salian marcados con una figurilla de lanza» (Goya y Muniain, *ad loc.*, pág. 118).

[228] Alude a unas señales brillantes que, según se decía, podían verse en el hombro de los descendientes de Pélope. Llevaban esta señal en recuerdo del hombro de marfil que los dioses habían puesto a su progenitor (cf. Virg. *Geórg.* III 7: *humeroque Pelops insignis eburneo* «y Pélope, ilustre por su hombro marfileño»).

Dos trágicos se conocen con el nombre de Cárcino. El primero es satirizado por Aristófanes en *La Paz,* 781 ss., y al fin de *Las Avispas,* 1501 ss. El otro, nieto del anterior, residió en varias ocasiones y por largo tiempo en la corte de Dionisio el Joven de Siracusa. Según la *Suda*, escribió ciento sesenta dramas, que le valieron once victorias. La tradición ha conservado los siguientes títulos: *Aérope, Álope, Anfiarao, Aquiles, Ayax, Edipo, Medea, Orestes, Sémele, Tiestes* y *Tereo* (o quizá *Tiro*).

Además de los dos pasajes de la *Poética* (v. *infra* 55a26) en que se menciona a Cárcino, Aristóteles se refiere a él en otras obras: en *Et. Nicom.* VII 8, 1150b10, justifica que en la *Álope* sucumba Cerción a un afecto violento; en *Retór.* III 1417b18 dice que, en el *Edipo,* Yocasta elude siempre con promesas la respuesta a la pregunta sobre el hijo; *Ibid.* II 1400b9-14 refiere cómo, en la *Medea,* se acusaba a la protagonista de haber asesinado a sus hijos, y cómo ella se defendía. (Vid. Nauck, pág. 619).

229 La *Tiro* es una tragedia de Sófocles, de la que sólo se conservan algunos fragmentos (Nauck, págs. 272 ss.). Tiro había expuesto a los mellizos que había tenido de Posidón. Años después los reconoció por la cestilla en que los había expuesto.

230 Cf. *Odisea* XIX 386-475, XXI 205-225. «Ulyses, en el lib. 19. de la Odysea, enseña él mismo su cicatríz a los pastores, para que le reconozcan, y para hacerles creer que era el mismo, y no otro, πίστεως ἕνεκα. En el lib. 21. fue percibida en el baño esta misma cicatríz contra su voluntad, por Euriclea, su ama de leche, que dió un grito al verle. Este segundo modo de usar de las señales de reconocimiento es mucho mas agudo que el otro». (Batteux, trad. de Flórez Canseco, pág. 187, con trastrueque de los libros de la *Odisea*.)

231 La agnición de Odiseo por los porqueros es de menos calidad artística que aquella en que le reconoce su nodriza. La primera es provocada adrede por el héroe, que enseña la cicatriz como garantía de su identidad; la segunda nace de una peripecia, es decir, de algo que sucede contra la voluntad de Odiseo. Traduzco Νίπτρα por *Lavatorio*, y no por *Baño*, como se ha venido haciendo generalmente, porque el nombre griego alude a la escena en que la nodriza *le lava los pies* a Odiseo.

232 En el orden de peor a mejor.

233 La agnición de Ifigenia por Orestes procede, en realidad, de una peripecia. Era natural, en efecto (cf. *infra* 55a18 s.), que Ifigenia quisiera confiar una carta a un extranjero llegado al país de los tauros desde Argos, su patria. El hecho de que Orestes la reconozca por este motivo se produce al margen de la intención de ella. Esta agnición es incluida por Aristóteles (55a16) entre las mejores.

En cambio, el reconocimiento de Orestes por Ifigenia lo provoca él adrede con palabras que le descubren. Por eso dice Aristóteles que en este caso se anda cerca del error mencionado antes, es decir, el de la agnición provocada intencionadamente por señales, como la de Odiseo al mostrar su cicatriz a los porqueros.

Else omite 'Ορέστης en lín. 31, siguiendo el cód. Ricardiano y la versión árabe, y hace que sea Ifigenia (*she* «ella») el sujeto de ἀνεγνώρισεν, dando a este verbo su sentido corriente: «*reconoció* que era Orestes».

234 La agnición no tiene aquí por objeto a una persona, sino un hecho (cf. 52a35-36). Tereo ha violado a Filomela, y, para impedir que le descubra, le corta la lengua. Pero Filomela, utilizando «la voz de la lanzadera», es decir, bordando letras o figuras en una tela, manifiesta a su hermana Procne lo sucedido. Esta agnición se asemeja a la de Odiseo por los porqueros y a la de Orestes por Ifigenia.

235 Diceógenes, poeta trágico y ditirámbico, parece haber sido contemporáneo de Agatón. Sabemos que, además de los *Ciprios*, escribió otra tragedia titulada *Medea*. (Algunos fragmentos en Nauck, pág. 775.)

De los *Ciprios* no se tiene más noticia que ésta que da Aristóteles. Se supone que el argumento era el siguiente: Teucro, hijo de Telamón, es expulsado de Salamina por su padre, que le reprocha haber vuelto de Troya sin vengar la muerte de su hermano Ayax. Muerto Telamón, regresa Teucro, sin darse a conocer. Pero, al ver un retrato de su padre, se echa a llorar, y así se descubre.

[236] *Odisea* VIII 521 ss. Al oír al aedo Demódoco cantar la toma de Troya gracias al ardid del caballo de madera ideado por Odiseo, éste recuerda los hechos y llora.

[237] Teucro, el protagonista de los *Ciprios*, y Odiseo en el palacio de Alcínoo.

[238] En esta tragedia de Esquilo, Electra halla junto a la tumba de su padre un rizo de cabellos iguales a los suyos. De aquí concluye, con un silogismo implícito, que ha regresado su hermano, pues aquel cabello sólo podía ser de Orestes.

[239] Poliido nació en Selimbria hacia el año 440 o algo después. Floreció a fines del siglo V o comienzos del IV. Fue uno de los principales representantes del nuevo ditirambo ático.

Bywater supone que la agnición mencionada aquí por Aristóteles se hallaría en una obra sobre teoría dramática, y así parece indicarlo la expresión περὶ τῆς Ἰφιγενείας. Pero, en 55b10, Aristóteles, refiriéndose a la misma agnición, emplea el término técnico ἐποίησεν para Eurípides y para Poliido, lo cual parece dar a entender que éste había compuesto una obra dramática sobre el mismo tema que aquél. Lesky, *o. c.*, pág. 443, considera evidente que la *Ifigenia* de Poliido era un ditirambo. En cambio, a W. Riemschneider le parece más probable que se trate de una auténtica tragedia (*Paulys R. E. d. Cl. A. W.*, 1. Reihe, 42. Halbband, 1660).

[240] De esta tragedia sólo sabemos lo que dice Aristóteles. Sobre Teodectes v. nota 166.

[241] Tampoco de esta obra tenemos más noticias. Ni siquiera sabemos quién fue su autor. El título se refiere indudablemente a los hijos de Fineo. El artículo es masculino (τοῖς), aunque siga inmediatamente un participio en femenino (ἰδοῦσαι).

[242] Sobre *Odiseo falso mensajero* lo desconocemos todo, incluso el autor.

Aristóteles usa aquí la palabra *hipótesis* como término técnico de la lógica. Cf. *Index Aristotelicus* 797a15 ss.: «Sed in syllogismis, cum propositiones proprie appellentur τὰ τεθέντα, τὰ κείμενα Αα1, nominis ὑπόθεσις vim Ar in angustiorem ambitum restringit. 'Hypothetica dicitur demonstratio quae non recta pergit a propositionibus ad id quod colligi debet, sed quae, ut efficiat quod vult, alia quaedam praeter ipsas propositiones, ut sibi concedantur, postulat'». «Pero en los silogismos, puesto que las premisas se llaman propiamente τὰ τεθέντα, τὰ κείμενα (*Prim. Anal.* I 1), Arist. restringe el alcance del nombre ὑπόθεσις a un ámbito más estrecho. 'Se llama demostración hipotética la que no va directamente de las premisas a lo que debe concluirse, sino que, para tener el efecto que pretende, postula que se le concedan algunas otras cosas, además de las premisas' (*Ar. Organon*, ed. Th. Waitz, Lips., 1844, ad 40b25)».

[243] Para el concepto de paralogismo o falsa ilación, v. 60a20 ss. y *Refut. sofist.* V 167b1 ss., donde se da, entre otros, el ejemplo siguiente: puesto que, después de haber llovido, la tierra está mojada, cuando vemos que la tierra está mojada, sacamos la conclusión de que ha llovido. Pero esto puede ser falso.

244 Para el *Edipo*, cf. *supra* 52a23 ss. y 31-32; para *Ifigenia* (*entre los tauros*, vv. 582 ss.), *supra* 52b6 y 54b32.

Capítulo 17

245 Lo que aquí se recomienda al poeta trágico es que, al estructurar la fábula, se ponga en el lugar del espectador, que ve los hechos directamente como si se estuvieran produciendo en la vida real.

246 Gomperz puso τὸν θεατήν entre corchetes. Le siguen Hardy y Kassel. Butcher conjeturó τὸν ποιητήν en vez de τὸν θεατήν. Acepta esta conjetura Else, que traduce «a circumstance which the poet failed to notice because he was not visualizing the action» («circunstancia que el poeta no llegó a advertir porque no se representó mentalmente la acción»); y también O. Gigon, en cuya traducción se lee: «was der Dichter nicht beachtete, da ihm die Szene nicht vor Augen stand» («lo que no tuvo en cuenta el poeta, porque no tuvo la escena ante los ojos»). Pero las cuatro fuentes del texto tienen τὸν θεατήν. Esta lectura se ve apoyada además por la negación μή, que da aquí valor condicional al participio. Por consiguiente, no puede tratarse del poeta, al cual no podía pasar inadvertido el hecho de que Anfiarao salía del templo; si el participio ὁρῶντα se refiriese al poeta, tendría valor causal, y la negación sería entonces οὐ (ὃ οὐχ ὁρῶντα τὸν ποιητὴν ἐλάνθανεν). Pittau conserva τὸν θεατήν y traduce: «il che sfuggí al poeta che non teneva conto dello spettatore», por donde se ve que considera τὸν θεατήν complemento directo de ὁρῶντα y hace concertar este participio con τὸν ποιητήν sobreentendido y considerado a su vez como complemento de ἐλάνθανεν. Yo veo el complemento de ἐλάνθανεν en τὸν θεατήν, y considero μὴ ὁρῶντα como aposición antepuesta a este complemento. La interpretación de Pittau tropieza con la misma dificultad gramatical de dar a μὴ ὁρῶντα sentido causal.

De todos modos, como no conocemos la tragedia de Cárcino, el pasaje resulta oscuro.

247 Else interpreta τοῖς σχήμασι como «figures and forms of speech» («figuras y formas de lenguaje»). Pero el participio συναπεργαζόμενον se refiere, lo mismo que antes τιθέμενον (lín. 23), al sujeto de συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι. Aristóteles diría entonces: «Es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución, 1.º) poniéndolas ante los propios ojos... y 2.º) perfeccionándolas también con las figuras y formas de lenguaje»; cometería así una especie de tautología, pues el punto 2.º estaría ya incluido en «perfeccionar las fábulas con la elocución». Tampoco es aceptable la interpretación tradicional de τοῖς σχήμασι como actitudes (gestos y posturas) que los actores deben adoptar al representar la tragedia, pues esto correspondería al arte de dirigir a los actores (ἡ ὑποκριτική), y no a la poética, más aún que conocer los modos de la elocución (σχήματα τῆς λέξεως) a que Aristóteles se refiere luego en 56b9 ss. Teniendo en cuenta la argumentación que sigue inmediatamente: πιθανώτατοι γὰρ... οἱ ἐν τοῖς πάθεσίν εἰσιν «pues... son muy persuasivos los que están dentro de las pasiones», creo que τοῖς σχήμασι se refiere a las actitudes mentales y emocionales que debe adoptar el poeta «al estructurar la fábula y perfeccionarla con la elocución» (dos tiempos distintos de la composición de

la obra —cf. 50a35-37—, el más importante de los cuales es la estructuración de los hechos, *ibid.* y 50a15, b22-23). El poeta debe 1.º) tener ante sus ojos la fábula, poniéndose en el lugar del espectador; 2.º) adoptar las actitudes que quiere que adopten sus personajes, pues si él siente las pasiones que éstos deben sentir, conseguirá mejor hacérselas sentir a ellos y logrará que las expresen adecuadamente poniendo en sus labios las palabras más propias. Por eso dice a continuación Aristóteles que «la poesía es de hombres de talento o de exaltados, pues los primeros *se amoldan bien* a las situaciones, y los segundos *salen de sí* fácilmente; es decir, unos y otros adoptan con facilidad las actitudes que luego reproducen en sus personajes.

248 Cf. Hor. *Ep. ad Pis.* 102 ss.:

si uis me flere, dolendum est
primum ipsi tibi...
... ...
format enim natura prius nos intus ad omnem
fortunarum habitum; iuuat aut impellit ad iram,
aut ad humum maerore graui deducit et angit;
post effert animi motus interprete lingua.

(«si quieres que yo llore, has de dolerte
primero tú...
... ...
Pues la naturaleza nos amolda primero interiormente
a cada situación de la fortuna:
nos alegra o nos impele a la ira,
o nos abaja al suelo y nos angustia
con pesada tristeza; muestra luego
las mociones del alma
sirviéndole de intérprete la lengua»).

249 Aristóteles establece aquí dos orígenes posibles para la poesía: el talento para unos poetas, que gracias a él saben adaptarse a las situaciones, y la exaltación, que saca de sí a los otros y los pone en trance de creación poética. Platón había generalizado este segundo origen de la poesía, basando la capacidad creadora en el «entusiasmo» o arrebato divino del poeta. Recordemos el célebre pasaje de *Ion* 533e-534a: πάντες γάρ οἵ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἔνθεοι ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ καλὰ λέγουσι ποιήματα, καὶ οἱ μελοποιοὶ οἱ ἀγαθοὶ ὡσαύτως, ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες οὐκ ἔμφρονες ὄντες ὀρχοῦνται, οὕτω καὶ οἱ μελοποιοὶ οὐκ ἔμφρονες ὄντες τὰ καλὰ μέλη ταῦτα ποιοῦσιν, ἀλλ' ἐπειδὰν ἐμβῶσιν εἰς τὴν ἁρμονίαν καὶ εἰς τὸν ῥυθμόν, βακχεύουσι, καὶ κατεχόμενοι, ὥσπερ αἱ βάκχαι ἀρύονται ἐκ τῶν ποταμῶν μέλι καὶ γάλα κατεχόμεναι, ἔμφρονες δὲ οὖσαι οὔ, καὶ τῶν μελοποιῶν ἡ ψυχὴ τοῦτο ἐργάζεται, ὅπερ αὐτοὶ λέγουσι. λέγουσι γὰρ δήπουθεν πρὸς ἡμᾶς οἱ ποιηταὶ ὅτι ἀπὸ κρηνῶν μελιρρύτων ἐκ Μουσῶν κήπων τινῶν καὶ ναπῶν δρεπόμενοι τὰ μέλη ἡμῖν φέρουσιν ὥσπερ αἱ μέλιτται, καὶ αὐτοὶ οὕτω πετόμενοι· καὶ ἀληθῆ λέγουσι. κοῦφον γὰρ χρῆμα ποιητής ἐστιν καὶ πτηνὸν καὶ ἱερόν, καὶ οὐ πρότερον οἷός τε ποιεῖν πρὶν ἂν ἔνθεός τε γένηται καὶ ἔκφρων καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῇ («pues todos los buenos poetas épicos dicen todos estos bellos poemas, no apoyándose en arte, sino

inspirados y poseídos por la divinidad, y los buenos poetas líricos lo mismo; así como los coribantes no danzan cuando están en su juicio, tampoco los poetas líricos componen estos bellos cantos cuando están cuerdos, sino que, después de haber penetrado en la armonía y en el ritmo, caen en éxtasis y, poseídos, del mismo modo que las bacantes sacan miel y leche de los ríos poseídas, pero en su juicio no, también el alma de los poetas líricos hace esto, como ellos mismos dicen. Nos dicen, en efecto, los poetas que nos traen sus cantos de fuentes que manan miel y recogiéndolos de ciertos jardines y bosquecillos de las Musas como las abejas, volando también ellos de este modo. Y dicen verdad. Es, en efecto, cosa leve un poeta, y alada y sacra, y no es capaz de componer hasta que se apodera de él la divinidad y pierde el juicio y sale de él la razón»).

Y en la *Apología* 22bc hace decir a Sócrates que, después de haber preguntado a los poetas qué habían querido decir en sus mejores poemas, ha sacado la conclusión de que, cuando componen, no lo hacen por sabiduría, sino por cierta disposición natural y poseídos por alguna divinidad, lo mismo que los adivinos y los profetas; pues también éstos dicen muchas cosas hermosas, pero no saben nada de lo que dicen: ἔγνων οὖν αὖ περὶ τῶν ποιητῶν ἐν ὀλίγῳ τοῦτο, ὅτι οὐ σοφίᾳ ποιοῖεν ἃ ποιοῖεν, ἀλλὰ φύσει τινὶ καὶ ἐνθουσιάζοντες ὥσπερ οἱ θεομάντεις καὶ οἱ χρησμῳδοί· καὶ γὰρ οὗτοι λέγουσι μὲν πολλὰ καὶ καλά, ἴσασιν δ' οὐδὲν ὧν λέγουσι.

Esta misma teoría la expone en otros diálogos (*Banquete, Fedro, Leyes*).

250 Aquí λόγος «argumento» es sinónimo de μῦθος «fábula», como puede verse a continuación en el esbozo general del argumento o fábula de *Ifigenia*. Cf. también 51b38: παρατείνειν τὸν μῦθον. Para el sentido de ἐπεισοδιοῦν, cf. 55b13 ss. y 51b33.

251 «El mismo Orestes nos refiere en la tragedia de Eurípides, *vers. 85 y sig.* el obgeto de su viage a Tauris, que era robar la estátua de Diana para llevarla a Athenas, y conseguir por este medio, segun la promesa de Apolo, el ser libertado de las furias que le atormentaban desde su parricidio» (Batteux, trad. de Flórez Canseco, pág. 207). Se trata, pues, aquí de dos causas finales. Una, relativa al dios: ¿Por qué había ordenado a Orestes ir al país de los tauros? Para librarle de las furias que le atormentaban. La otra, referida a Orestes: ¿Con qué objeto había hecho el viaje? Para robar la estatua de la diosa. Todo esto es ajeno a la fábula considerada en sus líneas generales.

252 Else traduce: «he recognizes his sister» («reconoce a su hermana»), y anota: «Las palabras 'su hermana' han sobrevivido en la versión árabe. Por otra parte, omito aquí una cláusula compuesta que en mi opinión ha sido interpolada en el texto (v. *Aristotle's Poetics: The Argument*, págs. 508-510) [se refiere a εἴθ' ὡς Εὐριπίδης... τυθῆναι, líns. 9-11]. Esta cláusula se basa en las palabras de 55a5-8: καὶ ἡ Πολυίδου... θύεσθαι, pero con la idea equivocada de que Poliido era un dramaturgo (era en realidad un sofista, e. d. un crítico) que compuso (*epoiêsen*) una agnición diferente de la de Eurípides».

Es muy aventurado alterar el texto sin más apoyo que el de la versión árabe contra los dos códices griegos A y B. ¿Se puede creer que estas dos fuentes, independientes entre sí, dejaran perder τὴν ἀδελφὴν? ¿No será, más bien, que las palabras equivalentes a «su hermana», en vez de

sobrevivir en la versión árabe, nacieron con ella, o quizá ya con la versión siríaca de donde procede la arábiga? Es probable que el traductor siríaco, al encontrar ἀνεγνώρισεν sin un complemento expreso, se lo pusiera por su cuenta, como hizo más tarde Heinsio, que tradujo *agnovit sororem.* Pero ἀνεγνώρισεν puede entenderse aquí, como antes en 54b32 y después en 55b21, en el sentido de *dar* o *darse a conocer,* y no necesita tal complemento.

En cuanto a Poliido dramaturgo o sofista, ¿por qué no podía ser las dos cosas? ¿Acaso no ha habido, y hay en la actualidad, ilustres críticos que son también excelentes poetas? Hardy piensa que «Polyidos le Sophiste est sans doute identique au Polyidos auteur de dithyrambes dont parle Diodore de Sicile XIV 46, 6». Cf. *supra* nota 239.

253 *Ifigenia entre los tauros* 281 ss., 1029 ss. «Orestes, arrebatado del furor, deguella unas manadas de ganado. Los pastores le prendieron, y le condugeron a Iphigenia, la qual habiendo reconocido a su hermano, pretextó al Rey Thoas la necesidad de expiar este furioso, y sumergirle en las aguas del mar antes de inmolarle: esto le dió ocasion de salvar a su hermano y huirse con él» (Batteux, trad. de Flórez Canseco, pág. 208). «Arribado aquí Orestes, fué agitado de una de las furias que frecuentemente le acometian, y empezó á destrozar los ganados del país. Preso por los Pastores, fué conducido á Ifigenia para que lo sacrificase. Pílades su amigo inseparable se ofreció á la muerte por él. Mas Orestes se opuso, y prevaleció diciendo (segun Polides [*sic*]), que su sangre tenía el destino de ser derramada en obsequio de la Diosa, que ya en Aulide habia empezado á gustarla en su hermana: la qual conociéndole por esta disputa, trató de huirse con él y su amigo, persuadiendo al Rey Toante que la estatua de Diana estaba contaminada por la presencia de Orestes parricida, y que así ántes del sacrificio era menester purificar la estatua y la víctima en el mar, léjos de la gente: y con este ardid todos tres escapáron» (Goya y Muniain, págs. 119-120).

El episodio de la locura de Orestes es apropiado a la figura tradicional de este personaje, perseguido por las Erinias (causantes de la locura) a causa de su matricidio. Y también el episodio de su purificación, que fue pretexto para la huida y para librar a Orestes de la muerte.

254 Else, como ya Elebodio hacia 1572, lee ὑπό του θεοῦ en vez de ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος, y traduce «by a god» («por un dios»). Cree que el nombre «Posidón» es una glosa que ha reemplazado a «un dios». Razona su opinión diciendo que «los nombres propios, de dioses o de hombres, no corresponden a un esbozo como éste. Odiseo es meramente 'un hombre' en este momento». Pero Aristóteles no está enseñando ahora cómo se traza el argumento de una epopeya considerado en general; eso lo hizo para la tragedia en 55b2 ss. Aquí simplemente trata de demostrar que el argumento de la *Odisea* no es largo; y el hecho de que comience hablando de «un hombre» y luego, en vez de decir «por un dios», diga «por Posidón» no invalida su demostración. Si alguien piensa que habría sido más consecuente no dar el nombre del dios, puesto que en realidad se expone el argumento en líneas generales, es posible que tenga razón. Pero esto no autoriza a corregir el texto contra el testimonio unánime de las fuentes.

255 Este pasaje demuestra claramente que ἀναγνωρίζω, aunque en general y en otros pasajes de la *Poética* significa «reconocer», también puede sig-

nificar «darse a conocer», «hacerse conocer». Aquí, en efecto, no tendría sentido decir que Odiseo, al llegar a su patria, «reconoció a algunos». Él reconocería a todos los personajes que aparecen en este momento de la epopeya; pero a él no le reconoció, al principio, ni siquiera su mujer; solo aquellos a quienes él se descubrió (y Euriclea por casualidad). Ya J. Vahlen, *Ar. de Arte Poetica liber*, rec. ——, Berol., 1867) lo hizo notar; cf. H. Bonitz, *Index Aristotelicus* 43b52: «sed πο 14. 1453b35, 1454a3, 16. 1454b27, 32 (ex lectione codd) ἀναγνωρίζειν significare videtur ἀναγνώρισιν ἑαυτοῦ ποιεῖν, ἑαυτὸν ποιεῖσθαι γνωριμον (cf Vhl Poet II 85), et Ὀδυσσεὺς ἀναγνωρίσας τινάς πο 17. 1455b21 ἀναγνωρίζειν τινὰ significat 'certiorem aliquem facere de se', δηλώσας τισὶ τίς ἦν cf fr 35. Vhl 1 1)». Sin embargo, todavía Else traduce «having recognized certain people» («habiendo reconocido a algunos»).

Capítulo 18

256 Por ejemplo, en el *Edipo*, forman parte del nudo la muerte de Layo a manos del protagonista, el casamiento de éste con Yocasta, su elevación al trono de Tebas, la invasión de la ciudad por la peste, etc., acontecimientos exteriores a la tragedia y supuestos por ella.

257 No desde el principio de la tragedia, sino desde el principio de los acontecimientos que constituyen el nudo.

258 Hardy cree que «el texto está aquí irremediablemente mutilado». Else, siguiendo a Bywater, piensa que la frase está probablemente completa, y que «de ellos», que él traduce «of the couple» («de la pareja»), difícilmente puede referirse a otros que no sean Linceo e Hipermestra. No conociendo la tragedia, es imposible una solución segura. Cf. nota 166.

259 «Esta afirmación —comenta Else— es una *crux* bien conocida», pues no hay ninguna lista anterior de exactamente cuatro «partes». Hardy corta el nudo diciendo: «Texto interpolado: Aristóteles ha distinguido seis partes en la tragedia». Quizá pudiera pensarse que Aristóteles se refiere aquí sólo a las *cuatro partes principales* de la tragedia: 1.ª) composición de los hechos o fábula (50a15-38), 2.ª) caracteres (50a39-b4), 3.ª) pensamiento (50b4-12) y 4.ª) elocución (50b12-15), prescindiendo de las otras dos: melopeya y espectáculo. En 50b15-20 separa, efectivamente, estas dos partes de las cuatro anteriores. De la melopeya dice que es un aderezo, el más importante de la tragedia (pero los aderezos no son parte esencial de lo aderezado). Y, en cuanto al espectáculo, afirma que es la parte «menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores» (argumento que valdría igualmente para la melopeya, que tampoco actúa en una tragedia leída).

Pittau piensa que Aristóteles se refiere aquí a las *partes cuantitativas* enumeradas en 52b14-15, a saber: prólogo, episodio, éxodo y parte coral; y esta identificación le parece «del tutto obvia e sicura».

260 Hubo muchas tragedias basadas en la leyenda de los dos Ayantes, es decir Ayante o Ayax hijo de Oileo y Ayante o Ayax hijo de Telamón, llamado también el gran Ayax o Ayante, que fue, después de Aquiles, el guerrero más destacado entre los aqueos sitiadores de Troya. Además de la tragedia de Sófocles, una de las siete de este poeta que se conservan

enteras, se tiene noticia de otras: una trilogía de Esquilo integrada por *El juicio de las armas* (Nauck, pág. 57), *Las Tracias* (N., pág. 27) y *Las Salaminias;* un *Ayax* de Astidamante (N., pág. 777), otro de Teodectes (N., pág. 801) y otro de Cárcino (N., pág. 797).

261 También sobre el mito de Ixión se escribieron muchas tragedias, entre otras una trilogía de Esquilo, a la que pertenecían *Ixión* y *Perrébides* (Athen. XI 476c), sendas tragedias de Sófocles y Eurípides y algunas más de trágicos menores (cf. Waser, *Paulys R. E. d. Cl. A. W.*, 1. Reihe, 20. Halbband, 1375.

262 «De esta especie hay tambien Comedias en todas lenguas; y no se puede negar que Moliere fué gran pintor de las costumbres de su tiempo, como se ve por sus Marqueses y Petimetres y Madamas afectadas y sabidillas. Y aun se puede decir original en el *Tartufa* [*sic*], y en el *Misantropo*. Pero tambien las tenemos escelentes en nuestra lengua: v. g. el *Amo Criado, Juan Labrador*, y el *Desden con el Desden* de Moreto, admirable en retratar las costumbres por el modo; porque quando parece que hacen las personas el papel que no corresponde á su carácter, entónces muestran mas evidentemente su verdadero carácter; y eso no de una sino es de mil maneras, y siempre graciosísimas. Moliere, que le tenia bien conocido y estudiado, no se desdeñó de copiar el *Desden con el Desden* en su *Depît Amoreux* [*sic*]». Goya y Muniain, *ad loc.*, pág. 120.

263 Tragedia perdida de Sófocles (Nauck, pág. 282). Es posible que el título se deba al coro, compuesto de mujeres de Ftía, ciudad de Tesalia y, según la leyenda, patria de Aquiles.

264 Tenemos noticia de dos tragedias con este título, una de Sófocles (Nauck, pág. 238) y otra de Eurípides (N., pág. 554).

265 Los códices presentan después de τέταρτον unas letras ininteligibles: ὀης A, οης B; espacio vacío en Lat. Algunos editores y traductores han aceptado la conjetura de Bywater: ὄψις, de donde resultaría que la cuarta especie de tragedia sería la *espectacular*. Schrader conjeturó τερατῶδες para sustituir τέταρτον οης, conjetura aceptada por Vahlen, que la incluyó en su texto, apoyándose en 53b8 ss.: οἱ δὲ... τὸ τερατῶδες μόνον παρασκευάζοντες, y en la *Vita Aeschyli:* ταῖς τε γὰρ ὄψεσι καὶ τοῖς μύθοις πρὸς ἔκπληξιν τερατώδη μᾶλλον ἢ πρὸς ἀπάτην κέχρηται. Según esto, la cuarta especie de tragedia sería la que recurre a lo portentoso. También Hardy acepta esta conjetura, aunque deja un blanco después de τερατῶδες. Else supone que τὸ δὲ τέταρτον es una glosa marginal o interlineal, incluida luego en el texto por algún copista inepto, y que en su lugar se leería primitivamente ἡ δὲ ἐπεισοδιώδης; de este texto auténtico habrían sobrevivido sólo las tres últimas letras, δης, corrompiéndose la delta en ómicron. De acuerdo con su conjetura, Else traduce: «and the episodic».

Pero ya en el siglo XVI había conjeturado Heinsio εἶδος en vez de οης, conjetura que, si no ofrece más seguridad que las otras citadas, tiene la ventaja de ser la menos comprometida, pues se limita a nombrar «la cuarta especie», sin arriesgarse a caracterizarla. Cf. sin embargo *infra* 59b9.

266 *Las Fórcides* es el título de un drama satírico de Esquilo (Nauck, pág. 83). Sobre Prometeo escribió este mismo poeta cuatro obras: *Prometeo encendedor del fuego, P. portador del fuego, P. encadenado* y *P. liberado*.

Se cree que las tres últimas constituían una trilogía, mientras que la primera sería el drama satírico de la trilogía *Los Persas* (Lesky, pág. 283). Se conserva el *Prometeo encadenado*. Su fábula, sembrada de episodios, parece justificar la lectura y traducción de Else mencionadas en la nota anterior. Por otra parte, el aparato escénico necesario para su representación apoyaría la conjetura de Bywater citada *ibidem*. Cf. *supra*, nota 192, el sabroso comentario de Goya y Muniain sobre la «perspectiva necesaria» para representar esta obra.

267 Este pasaje ha sido objeto de interpretaciones diametralmente opuestas. La traducción de Riccoboni es absolutamente literal, sin más variante que la adición (innecesaria) de *est*. Heinsio interpreta en el mismo sentido, pero con mayor libertad en la expresión: «Tragoedia autem, eadem vel alia dicenda est, non quod fabulam eandem tractet» («La tragedia debe ser llamada la misma o distinta, no porque trate la misma fábula»). Y Batteux, citado por Goya y Muniain, pág. 121, traduce: «On ne doit pas dire d'une pièce qu'elle est ou n'est pas la même qu'une autre pièce, quand le sujet est le même, mais quand c'est le même nœud et le même dénouement».

Hardy conserva el texto tradicional, pero lo interpreta en sentido contrario al de Riccoboni, Heinsio y Batteux: «D'autre part, pour qu'on puisse dire qu'une tragédie est autre ou qu'elle est la même, rien n'égale la fable». Lo mismo Pittau: «È poi legittimo dire che una tragedia è differente od uguale ad un'altra per nessuna cosa come per la favola». Esta interpretación me parece inaceptable. Creo que la frase debe estructurarse lógicamente así: λέγειν δὲ τῷ μύθῳ τραγῳδίαν καὶ ἄλλην καὶ τὴν αὐτήν, ἴσως οὐδὲν δίκαιον, «pero decir por la fábula que una tragedia es [con relación a otra] distinta o la misma, quizá no es justo»; λέγειν... τὴν αὐτήν es el sujeto; οὐδέν, la negación, y δίκαιον, el predicado; el adverbio ἴσως, como tantas veces en Aristóteles (cf. *Index Arist.* 347b34 ss.) es una fórmula para afirmar o negar «cum modestia quadam». La interpretación de Hardy requeriría ἴσον, y aun entonces no sabríamos qué hacer con δίκαιον.

La dificultad para la interpretación tradicional está en la doctrina. ¿No es justo decir por la fábula (e. d., juzgando por la fábula) si una tragedia es distinta de otra o la misma? ¿Qué es, entonces, lo que diferencia dos tragedias? Creyendo que tal doctrina era opuesta a la de Aristóteles, Zeller conjeturó οὐδενὶ ὡς para sustituir οὐδὲν ἴσως. Aceptan esta conjetura, entre otros, R. Kassel en su texto, y Else, que traduce: «whereas the fair thing is to assess tragedies as different or the same by virtue of nothing so much as their plot» («mientras que lo justo es considerar tragedias como diferentes o la misma sobre todo [literalm. " en virtud de nada tanto como"] por su fábula»). Está claro que dos tragedias con distinta fábula son dos tragedias distintas. Pero ¿son una misma tragedia dos que tengan la misma fábula? No; porque una misma fábula puede ser tratada por dos o más tragedias. En 53b22 ss. dice Aristóteles que «no es lícito alterar las fábulas tradicionales». Sin embargo, son muchas las tragedias basadas en una misma fábula tradicional. Por ejemplo, se compusieron muchas sobre la fábula de Prometeo, sobre la de Edipo, sobre la de Alcmeón, Filoctetes, Ifigenia, etc. etc. ¿Qué es, entonces, lo que hace que dos tragedias con una misma fábula sean distintas? Lo dice Aristóteles inmediatamente: el nudo y el desenlace. Dos o más tragedias pueden tener una misma fábula (por ejemplo, la de *Ifigenia* tal como se expone en 55b3 ss.), pero distinto nudo

y desenlace. «Sóphocles y Euripides han tratado la muerte de Clytemnestra, pero cada uno con un enredo y una solución del todo diferentes; esta diferencia es la que hace que no sea una misma la fábula [sin duda *fábula* es aquí errata por *tragedia*, pues el epígrafe dice: "*La tragedia no debe llamarse una misma o diferente de otra por la fábula*"], bien que sea el asunto uno mismo del que han conservado la acción principal». Corneille, *Disc. 2.*, cit. por Flórez Canseco, pág. 212.

268 «En esto —comenta con entusiasmo calderoniano Goya y Muniain— no tienen par nuestros Poetas, y cierto, es la prenda mas amable de la poesía dramática. Quién hay, no digo en Francia ó en Italia, pero ni aun en la Grecia, comparable á Calderon en esta parte, sino es que fuese Agaton segun le pinta Aristóteles? Pero como no tenemos sus poesías, no podemos hacer juicio comparativo» (pág. 121).

269 Aristóteles no ha dicho antes expresamente que no se debe hacer de un conjunto épico una tragedia; pero, como anota Else, ha aludido repetidamente a lo que constituye la base de esta advertencia, que es el carácter especial de la tragedia en cuanto a su extensión; v. 49b12-14, 51a12-15 y 55b15-16.

270 Tampoco Homero cantó en la *Ilíada* la guerra entera; cf. 59a31 ss.

271 Else, como Riccoboni, lee Ἡκάβην con Giorgio Valla, en vez de Νιόβην; no acepta ἤ, propuesto por Vahlen antes de Νιόβην; no pone coma después de Εὐριπίδης, y traduce καὶ μὴ κατὰ μέρος... Αἰσχύλος, «instead of part-wise as Euripides did with Hecuba (not as Aeschylus did)» («en vez de [hacerlo] parcialmente como hizo Eurípides con Hécuba —no como hizo Esquilo—»). Pero todos los manuscritos tienen Νιόβην.

272 Heinsio lee στοχάζεται... βούλεται, y refiere esta frase a Agatón. Lo censura Batteux: «Heinsio ha alterado aquí el texto sin necesidad. Quiere que se refiera a Agathon, refiriendose naturalmente a las dos especies de tragedia simple y moral, que no tienen reconocimiento» (trad. de Flórez Canseco, pág. 212).

273 Else suprime esta frase, basándose en que, en su anterior mención de lo «filantrópico» (53a1-4), Aristóteles lo distingue tajantemente de lo trágico. Pero allí Aristóteles no excluye de la tragedia el sentimiento humanitario o de simpatía hacia los personajes; simplemente lo pone en un nivel inferior al de la compasión y el temor. Cf. *supra* nota 180.

274 Aristóteles cita en *Retórica* II 24, 1402a10-11, dos versos de Agatón que expresan esta idea:

> Τάχ' ἄν τις εἰκὸς αὐτὸ τοῦτ' εἶναι λέγοι,
> βροτοῖσι πολλὰ τυγχάνειν οὐκ εἰκότα
>
> («quizá alguno diga que esto mismo es verosímil,
> que a los mortales sucedan muchas cosas inverosímiles»).

275 Else traduce καὶ συναγωνίζεσθαι «and contribute its share to success in the competitive effort» («y contribuir con su participación al éxito del esfuerzo competitivo»); y comenta en nota *ad locum*: «Debe observarse que Aristóteles no dice nada sobre el «pensamiento» de los cantos corales, que

es tan importante para nosotros... Considera las partes corales sólo en cuanto a la «composición musical» [= melopeya], que, según dijo en 50b16, es «el más importante de los aderezos». Su propósito aquí parece ser el recordar a los dramaturgos de su tiempo la importancia del coro *frente al público*, como factor que contribuye al éxito de las competiciones».

Esta opinión de Else procede de su interpretación, demasiado limitadora, de συναγωνίζεσθαι. Yo creo que Aristóteles se refiere aquí, más que al aderezo musical de los cantos corales, al contenido de éstos, precisamente a su «pensamiento», que debe estar directamente relacionado con la acción, de manera que el coro, que «debe ser considerado como uno de los actores» y «formar parte del conjunto», al expresar su «pensamiento», contribuya al desarrollo de la acción como los demás actores. «No será parte del todo —comenta Goya y Muniain, pág. 121—, si las cosas que canta ó recita son agenas del argumento de la Tragedia. Véase á Horacio en su Arte Poética, donde juiciosísimamente señala y da al Coro sus partes legítimas y propias, diciendo:

Actoris partes Chorus officiumque virile
Defendat, neu quid medios intercinat actus,
Quod non proposito conducat et haereat apte.
Ille bonis faveatque et consilietur amice:
Et regat iratos et amet pacare tumentes:
Ille dapes laudet mensae brevis, ille salubrem
Justitiam, legesque, et apertis otia campis:
Ille tegat commissa, Deosque precetur et oret,
Ut redeat miseris, abeat fortuna superbis»

(«Papel de actor y varonil oficio
sostenga el coro, y en la acción no irrumpa
con cantos a ella ajenos, despegados.
Al bueno apoye y dé consejo amigo;
guíe al airado, aplaque al furibundo.
Alabe los manjares
de una mesa frugal, y la justicia
saludable y las leyes, y el descanso
en los campos abiertos.
Guarde bien los secretos. Ruegue al cielo
que la fortuna vuelva al desdichado
y abandone al soberbio»).

276 E. de Sousa (pág. 140) observa: «Aqui Aristóteles aponta quatro maneiras de proceder em relação às partes líricas: 1) em Sófocles, os corais estão perfeitamente integrados na ação dramática; 2) em Eurípides, a relação é mais frouxa; 3) outros poetas compuseram coros que nada tinham que ver com a ação dramática representada, e, finalmente 4) em face dêste último procedimento, os mestres de coros passaram a *intercalar* (ἐμβόλιμα) entre os episódios, quaisquer corais, —mesmo os que pertenciam orgânicamente a outras tragédias—, no drama que, na ocasião, se proponham exibir».

277 No fueron, pues, simples «maestros de coro» los que comenzaron a introducir en las tragedias «canciones intercaladas« (ἐμβόλιμα), sino el

tragediógrafo Agatón, al que Aristóteles, por lo demás, suele mencionar con elogio.

Capítulo 19

278 Cf. *Retór.* I 2, 1356a1 ss. y II 1, 1378a20 ss. En este segundo pasaje, Aristóteles nombra las mismas pasiones, aunque en distinto orden: οἷον ὀργὴ ἔλεος φόβος καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα. Observa Else que la compasión y el temor de que aquí se trata no son los que el lance patético, o la obra en general (v. cap. 13), debe suscitar en el espectador o lector, sino emociones que un personaje de la tragedia trata de despertar en otro personaje mediante el uso conveniente del lenguaje. Así es, puesto que las pasiones a que se refiere este pasaje han de ser movidas por el discurso (ὑπὸ τοῦ λόγου), y las otras, por la fábula (ὑπὸ τοῦ μύθου). No parece, en cambio, estar acertado al suprimir del texto las palabras καὶ ἔτι μέγεθος καὶ μικρότητας, alegando que su significado es el tópico general que consiste en intentar persuadir al oyente de la importancia o falta de importancia de una cosa determinada, y que esto ya está incluido en el enunciado general de «probar y refutar». No es lo mismo demostrar la existencia o inexistencia de una cosa que convencer al interlocutor de su importancia o futilidad. Cf. *Retór.* II 26, 1403a16 ss., αὔξειν καὶ μειοῦν.

279 En la tragedia.

280 Se contraponen aquí las acciones trágicas (πράγματα) al discurso (λόγος) ajustado a los preceptos de la Retórica. En la tragedia, la manifestación del «pensamiento» (διάνοια) tiene que partir de las mismas formas que enseña la Retórica, es decir demostración y refutación, suscitación de pasiones, amplificación y minoración. La diferencia está en que, en la tragedia, los efectos deben nacer espontáneamente de la acción, sin que hayan de ser objeto de enseñanza (ἄνευ διδασκαλίας), mientras que, en el discurso, el que habla debe buscar tales efectos y producirlos deliberadamente con sus palabras.

Capítulo 20

281 «El análisis del lenguaje que sigue —comenta Else— interesa principalmente por lo que revela sobre el estado de la lingüística en tiempos de Aristóteles, aunque es posible que todo él, o partes de él, sean una ampliación posterior del texto de Aristóteles».

«Estoy por decir —anotaba ya Goya y Muniain, pág. 123— que todo este párrafo ha sido interpolado é ingerto aquí por algun comentador Griego, trasladándolo á la Poética importunamente de los Libros Logicales de Aristóteles, especialmente del que se dice περὶ ἑρμηνείας ó de la interpretación. De la misma opinion es Metastásio contra Dacier, que se empeñaba en que todo esto cuadra muy bien en este lugar».

Pero no hay razón suficiente para considerar espurio este capítulo, al cual un ilustre lingüista de nuestros días, Eugenio Coseriu, en *Die Geschichte der Sprachphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart. Eine Übersicht* (Teil I: Von der Antike bis Leibniz), Stuttgart, 1969, pág. 61, reconoce —así como a Περὶ ἑρμηνείας, *Analytica Posteriora* y *Analytica Priora*—

gran importancia, tanto objetivamente (en el aspecto histórico) como sistemáticamente, por estos tres motivos:

«1. Algunas de las soluciones propuestas por Aristóteles siguen siendo válidas y son patrimonio común de la filosofía del lenguaje.

»2. Las soluciones son todavía hoy decisivas para los problemas ulteriores, en parte incluso a causa de sus insuficiencias.

»3. También lo que en Aristóteles aparece todavía como oscuro sigue teniendo hoy actualidad, y lo que falta en Aristóteles sigue faltando en parte todavía después de una larga historia de la filosofía del lenguaje, y no fue hasta Hegel, y en parte no ha sido hasta ahora, objeto de ningún estudio metódico, por ejemplo la determinación exacta de la naturaleza histórico-social del lenguaje».

282 Muy frecuentemente se traduce στοιχεῖον por «letra». Ya Ordóñez das Seijas y Tobar (1626): «Letra se llama una voz individua...» En cambio Riccoboni y Heinsio traducen bien por *elementum*. «Letra» es mala traducción, porque στοιχεῖον no significa letra aislada (que en gr. se llamaba γράμμα), sino, como signo escrito, un *elemento* de la sílaba y de la palabra escritas. Pero el στοιχεῖον puede no ser escrito, sino pronunciado, y es entonces un *elemento* de la sílaba y de la palabra naturales, vivas. El στοιχεῖον «elemento» puede referirse, por consiguiente, lo mismo al sonido que a la escritura; pero, aun referido a ésta, significa una «*parte integrante* mínima», no un «signo aislado mínimo». Si se traduce στοιχεῖον por *letra* (fr. *lettre*, ingl. *letter*, al. *Buchstabe*), se le hará decir a Aristóteles el disparate que le censura Else, quien, después de traducir: «A letter, then, is an undivisible sound», comenta: «The author makes the mistake that comes so naturally to literate people who are just beginning to reflect on language: that of partially confusing the writing system with the speech system which it represents» («El autor comete el disparate que se produce tan naturalmente entre gentes que, sabiendo leer y escribir, están comenzando a reflexionar sobre el lenguaje: el de confundir parcialmente el sistema escrito con el sistema oral que aquél representa»). Es falso, evidentemente, decir que «a letter is an undivisible sound» (Else), «La lettre est un son indivisible» (Hardy), «Buchstabe ist ein unteilbarer Laut» (Gigon). Pero Aristóteles no dice «letra», sino *elemento*, es decir, «parte integrante mínima» de la elocución. No está hablando de la escritura, sino del lenguaje. En *Metaf.* V 3, 1014a26-30, para explicar la definición de στοιχεῖον «elemento», pone precisamente el ejemplo del elemento del lenguaje: στοιχεῖον λέγεται ἐξ οὗ σύγκειται πρώτου ἐνυπάρχοντος, ἀδιαιρέτου τῷ εἴδει εἰς ἕτερον εἶδος, οἷον φωνῆς στοιχεῖα ἐξ ὧν σύγκειται ἡ φωνὴ καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται ἔσχατα, ἐκεῖνα δὲ μηκέτ' εἰς ἄλλας φωνὰς ἑτέρας τῷ εἴδει αὐτῶν... «Se llama elemento lo primero, inmanente y específicamente indivisible en otra especie, de lo que algo está compuesto; por ejemplo, son elementos de una voz aquellas partes de las que se compone la voz y en las que finalmente se divide, pero éstas ya no se dividen en otras voces específicamente diferentes de ellas...» Es cierto que a veces Aristóteles habla de «letras» (γράμματα) refiriéndose a la pronunciación (cf. el texto de *De part. animal.* citado *infra*, nota 283). Pero esto lo hacen también los lingüistas más modernos y conscientes, como puede verse en este pasaje

de E. Alarcos Llorach, *Gramática estructural,* reimpr. de 1971, págs. 33 s.: «Si en este ejemplo de dos cadenas:

c a l
s o n

combinamos los diferentes fonemas, obtenemos diferentes palabras: *cal, can, con, son, sol, san, sal.* Cada una de ellas es una cadena que puede entrar en el decurso lingüístico (en el texto), mientras que /c/ y /s/ juntas, /a/ y /o/ juntas y /l/ y /n/ juntas forman un paradigma que entra en el sistema de la lengua». Aunque se trata de fonemas, cuando luego se mencionan individualmente se les pone el adjetivo en femenino («juntas») porque inconscientemente se pasa a hablar de las letras que representan a los fonemas. Lo mismo hacían los griegos, como explica Dionisio de Halicarnaso en Περὶ συνθέσ., cit. por Goya y Muniain: γράμματα μὲν λέγεται ὅτι γραμμαῖς τισι σημαίνεται· στοιχεῖα δὲ ὅτι πᾶσα φωνὴ τὴν γένεσιν ἐκ τούτων λαμβάνει: «se llaman letras porque se representan con ciertas líneas, y elementos, porque toda voz se genera a partir de ellos».

283 La mayoría de los editores y traductores modernos (Hardy, Else, Kassel, Gigon, etc.) leen συνθετή «compuesta», apoyándose en la versión árabe, contra los códices A y B, que tienen συνετή «inteligible». Heinsio y Riccoboni traducen «intelligibilis». Defiende συνετή Bywater. Pittau quiere restablecer la autoridad de ambos códices escribiendo συνετή, que traduce por «comprensibile». A mi juicio, el razonamiento inmediato de Aristóteles: «pues también los animales producen voces indivisibles, a ninguna de las cuales llamo elemento» invalida ambas interpretaciones.

No parece que Aristóteles haya podido escribir συνετή «inteligible» porque él mismo dice que hay animales que tienen lenguaje (διάλεκτον) mediante el cual pueden comunicarse y aprender unos de otros. Refiriéndose a los pájaros menores (τῶν ὀρνίθων οἱ μικρότεροι) expone en *De partibus animalium* B 660a34-b2, que todos utilizan la lengua para comunicarse (πρὸς ἑρμηνείαν ἀλλήλοις), pero unos más que otros, de suerte que algunos incluso parecen aprender los unos de los otros (ὥς ἐπ' ἐνίων καὶ μάθησιν εἶναι δοκεῖν παρ' ἀλλήλων). Y remite a lo dicho en la *Historia animalium,* sin duda a lo que cuenta en Δ 536b17-19, que los ruiseñores enseñan [el lenguaje] a sus crías, pues el lenguaje no se tiene por naturaleza del mismo modo que la voz, sino que puede formarse (ὡς οὐχ ὁμοίας φύσει τῆς διαλέκτου οὔσης καὶ τῆς φωνῆς, ἀλλ' ἐνδεχόμενον πλάττεσθαι). Los ruiseñores tienen voz por naturaleza; pero el lenguaje tienen que aprenderlo de sus padres, igual que les ocurre a los hombres. Por eso, como dice unas líneas antes (3-5), todos los hombres sordos de nacimiento son también mudos; emiten voz, pero no lenguaje (φωνὴν μὲν ἀφίασι, διάλεκτον δ' οὐδεμίαν). Si hubiera ruiseñores sordos, emitirían voz, pero no el canto (que es el lenguaje) de los demás ruiseñores.

Tampoco parece que pueda tratarse aquí de una voz «compuesta». Según Aristóteles, hay animales que producen voces «articuladas» y por tanto «compuestas». En el mismo lugar, 536a20-22, dice que «tienen lenguaje» (ἔχει διάλεκτον) aquellos animales cuya lengua es bastante plana (ὅσοις ὑπάρχει μετρίως ἡ γλῶττα πλατεῖα) y los que la tienen fina (καὶ ὅσοι ἔχουσι λεπτὴν τὴν γλῶτταν). En la página anterior, 535a30, define el lenguaje diciendo que «es la articulación de la voz con la lengua» (διάλεκτος

δὲ ἡ τῆς φωνῆς ἐστὶ τῇ γλώττῃ διάρθρωσις). Y en otro lugar, *Probl.* 39, 895a7-10, puntualiza: «los hombres pronuncian muchas letras» (γράμματα πολλὰ φθέγγουσι); de los demás animales, unos no pronuncian ninguna, y algunos, dos o tres de las mudas (δύο ἢ τρία τῶν ἀφώνων), las cuales, junto con las vocales, constituyen el lenguaje (ταῦτα δὲ ποιεῖ μετὰ τῶν φωνηέντων τὴν διάλεκτον). Por otra parte, hay palabras que constan de un solo elemento, y, por tanto, no son «compuestas»: ἤ, ἦ, ὅ, οὗ (aunque se escriba con dos letras), ὤ, ᾧ. Si la definición de *elemento* fuese «voz indivisible de la que se forma naturalmente una voz compuesta», en tales palabras, no compuestas, no habría ningún elemento real, sino, a lo sumo, un elemento en potencia.

El sentido que, a mi juicio, debe darse aquí a συνθετή es el de «convencional», considerando este término como equivalente a κατὰ συνθήκην «según convención» y opuesto a φύσει «por naturaleza» (v. luego nota 289). Esta interpretación resuelve, creo, todas las dificultades. Aristóteles llama *elemento* [de la elocución] a una «voz indivisible»; pero no a cualquiera, sino a «aquella de la que se forma naturalmente una voz *convencional*». Quedan, pues, excluidas las voces indivisibles de los animales; aunque las de algunos formen voces compuestas de un elemento mudo y otro vocal que llegan a constituir lenguaje, estas voces nunca son *convencionales*, sino *por naturaleza*: los ruiseñores tienen por naturaleza voz y el mismo lenguaje; los hombres tienen voz por naturaleza, pero no el mismo lenguaje, porque los lenguajes humanos son κατὰ συνθήκην, convencionales.

284 El término προσβολή se interpreta diversamente. Hardy: «rapprochement de la langue ou des lèvres»; Else: «the addition of another letter» (esta interpretación se halla ya en la traducción de Ordóñez das Seijas: «Letra vocal es aquella que sin juntarse a otra letra hace sonido que se pueda oír... Semivocal es la que con juntarse a otras hace otro tal sonido... Muda es aquella que no hace tal sonido por sí misma, aunque se junte con otra, sino es que sea de las que le tienen...»). Hardy apoya su interpretación en *De part. animal.* II 16, 660a5: τὰ μὲν γὰρ [τῶν γραμμάτων] τῆς γλώττης εἰσὶ προσβολαί, τὰ δὲ συμβολαὶ τῶν χειλῶν, «pues [de las letras] unas son adelantamientos de la lengua, y otras, encuentros de los labios».

La interpretación de Ordóñez y de Else no es aceptable. En primer lugar porque προσβολή no equivale a una simple «adición»; es de la raíz de βάλλω, que implica cierta idea de violencia. Además, falla en lo relativo a la «semivocal» aristotélica: la Σ y la P tienen sonido por sí solas, sin adición de ninguna otra letra. Tampoco la traducción de Hardy me parece adecuada; tendría que mencionar todos los órganos que intervienen en la fonación, o no mencionar ninguno: en la pronunciación de la Σ no hay adelantamiento de la lengua ni acercamiento de los labios, sino de los dientes. Por otra parte, en el pasaje aducido, Aristóteles no habla, como aquí, sólo de προσβολή, sino de προσβολαὶ τῆς γλώττης y συμβολαὶ τῶν χειλῶν. Creo preferible la interpretación de Riccoboni (προσβολή = *ictus*), reforzada por Heinsio (προσβολή = *ictus ac percussio*).

Probablemente, lo que quiere decir Aristóteles es que los elementos vocales se pronuncian sin percusión; es decir, el aire lanzado por el hablante no choca aparentemente contra nada, sale sin obstáculo; los que llama «semivocales» se pronuncian con percusión: por ejemplo, al pronunciar la Σ, el aire choca contra los dientes; pero tienen sonido por sí solos. Los elementos mudos se pronuncian con percusión, pero nunca solos, sino que

para hacerse audibles necesitan que los acompañe otro elemento de los que tienen sonido por sí solos.

[285] Los gramáticos griegos consideraban semivocales los sonidos representados por las líquidas, la sigma y las compuestas de sigma: ζ, ψ, ξ. Platón en el *Teeteto* 203b incluye el sonido de sigma entre los «mudos», pero con una «mudez» distinta, por ejemplo, de la del sonido de beta. La sigma, dice, es «cierto rumor» (ψόφος τις), «como un susurro de la lengua» (οἷον συριττούσης τῆς γλώττης), mientras que la beta y la mayoría de las otras letras no son «ni voz ni rumor» (οὔτε φωνὴ οὔτε ψόφος). El ψόφος o «rumor» de la Σ y de la Ρ se produce sin necesidad de que estos sonidos vayan acompañados de otro. Es lo que indujo a Aristóteles a formar con ellos la categoría de «semivocal», intermedia entre la de «vocal» y «mudo». Ya Platón en el *Crátilo* 424c había distinguido los elementos de las sílabas en «vocales» (φωνήεντα), «mudos» (ἄφωνα καὶ ἄφθογγα) y «ni vocales ni mudos» (φωνήεντα μὲν οὔ, οὐ μέντοι γε ἄφθογγα), y en el *Filebo* 18b-c habla de φωνήεντα, de otros elementos «que no participan de la voz, pero sí de cierto sonido» (φωνῆς μὲν οὔ, φθόγγου δέ μετέχοντά τινος) y, finalmente, de una «tercera especie de letras» (τρίτον εἶδος γραμμάτων) «que llamamos mudas» (λεγόμενα ἄφωνα ἡμῖν). En *Retórica* 24, 1434b35-37, Aristóteles no tiene en cuenta la categoría de los ἡμίφωνα, y habla sólo de φωνήεντα y ἄφωνα, que vendrían a ser nuestras «vocales» y «consonantes».

[286] Observa Else que todo esto es importante para la conservación e interpretación de textos poéticos, especialmente de los grandes textos nacionales, como la *Ilíada* y la *Odisea*. De las consideraciones relativas a tales textos nació en Grecia la gramática, del mismo modo que nació en la India y en otras partes. Por eso la métrica tenía campo más vasto y más importante que el del mero análisis de los «metros» de la poesía. El término «métrica» corresponde en el lenguaje de Aristóteles a lo que más tarde se llamó «gramática».

[287] Del texto tradicional συνθετὴ ἐξ ἀφώνου καὶ φωνὴν ἔχοντος· καὶ γὰρ τὸ ΓΡ ἄνευ τοῦ Α συλλαβὴ καὶ μετὰ τοῦ Α, οἷον τὸ ΓΡΑ, se seguiría que Aristóteles tendría que considerar sílabas también los sonidos compuestos de muda más sigma, como ψ y ξ, que los gramáticos griegos incluían entre los «semivocales». En efecto, si la sílaba es «una voz... compuesta de un elemento mudo y otro que tiene sonido», serán sílabas ΓΡ, ΠΡ, ΔΡ, Ψ, Ξ, etc., pues los elementos «semivocales» Ρ y Σ «tienen sonido». Pero en griego no hay sílaba sin vocal. En *Metaf.* 1093a22 dice Aristóteles que sería posible escribir Γ más Ρ con un solo signo (τῷ γὰρ Γ καὶ Ρ εἴη ἂν ἓν σημεῖον) lo mismo que Ζ, Ψ y Ξ, lo cual parece equiparar los cuatro grupos; pero de ninguno de los cuatro dice que sea sílaba. La versión árabe, citada por Hardy, tiene: *nam G et R sine A non sunt syllaba, quippe quum tantum fiant syllaba cum A; sed GRA est syllaba.* Y algunos editores del texto griego conjeturaron: καὶ γὰρ τὸ γρ ἄνευ τοῦ α συλλαβὴ οὐκ ἔστι, ἀλλὰ μετὰ τοῦ α, οἷον τὸ γρα; así en la edición de la traducción de Ordóñez, con el texto griego añadido por Flórez Canseco en 1778, y en el texto de «la edición de Glasgua por Roberto Foulis año de 1745», seguido por Goya y Muniain en la suya de 1798. Esta conjetura procedía ya del Renacimiento, pues Heinsio traduce: «Quippe, exempli gratia, γρ syllaba non est, sed si α addatur, ut cum dico γρα». Kassel pone, en la lín. 36, συλλαβὴ καὶ entre óbelos, y anota: «ex Ar sic fere emendaveris οὐ συλλαβή,

συλλαβή δέ». Pero no se justifica el cambio limitado a negar que ΓΡ sea sílaba sin A si se admite que la sílaba es una voz compuesta «de un elemento mudo y otro que tiene sonido» (ἐξ ἀφώνου καὶ φωνὴν ἔχοντος). El problema quedaría resuelto sustituyendo aquí φωνὴν ἔχοντος por φωνήεντος. Aristóteles diría entonces: «Sílaba es una voz sin significado, compuesta de un elemento mudo y de otro vocal; pues ΓΡ no es sílaba sin la A, pero sí con la A, como ΓΡΑ». Así se ajustaría a la realidad de la lengua griega, donde no hay sílaba sin vocal. Cierto que la definición aristotélica de la sílaba no sería aún perfecta, pues, de acuerdo con los términos utilizados al dividir los elementos en vocales, semivocales y mudos, una sílaba podría componerse no sólo «de un elemento mudo y otro vocal», sino también de un elemento semivocal y otro vocal, por ejemplo, las dos sílabas de Σύρος; y quedarían fuera de la definición varios tipos de sílaba, como la que no es más que una vocal, la sílaba inversa (vocal más consonante), la trabada (consonante más vocal más consonante), etc. Pero Aristóteles no pretende aquí agotar la materia, sino que advierte nuevamente que el estudio detallado de la sílaba corresponde a la métrica.

288 Los editores y comentaristas están de acuerdo en considerar el pasaje que va desde 56b38 a 57a10: σύνδεσμος... μέσου irremediablemente corrompido. Las conjeturas hechas desde el Renacimiento son insatisfactorias, y el texto actual resulta confuso; el sentido que puede obtenerse es oscuro; no se percibe claramente lo que Aristóteles entendía por σύνδεσμος ni por ἄρθρον. En todo caso, estas designaciones no corresponden a nuestro concepto de «conjunción» y de «artículo».

289 No sin reparo me aparto de la interpretación tradicional de συνθετή: «composita» (Riccoboni), «quae componi potest» (Heinsio), «un composé de sons» (Hardy), «composite sound» (Else), «zusammengesetzter Laut» (Gigon), «composto» (E. de Sousa), «voce composita» (Pittau), etc. Curiosamente, Ordóñez omitió la traducción de συνθετή: «El nombre es voz significativa sin tiempo» (pág. 95), sin duda involuntariamente, pues del verbo dice: «El verbo es una voz compuesta, que significa con tiempo». Flórez Canseco repara la omisión en nota: «El Griego dice voz compuesta συνθετή». Goya y Muniain traduce: «Nombre es una voz compuesta significativa sin tiempo».

Que la traducción al latín por «composita» no era satisfactoria parece indicarlo el hecho de que ya Heinsio vacilase al traducir «quae componi potest»; por lo demás, *compono* y su participio *compositus* pueden significar también «convenir» (en el sentido de «establecer de común acuerdo»), «convenido».

Yo creo que Aristóteles no usó aquí συνθετή para significar que el nombre es «una voz compuesta», «un sonido compuesto», ni, como dice Heinsio, «una voz que puede componerse». Esta «composición» no podría entenderse como unión de dos o más voces, porque a continuación (líns. 31-32) se nos dice que hay nombres «simples», que no se componen de partes significativas, como γῆ «tierra»; tampoco como composición de sonidos, que es la dirección en que Hardy parece querer resolver la dificultad, porque esto se aplicaría lo mismo al «artículo» y a la «conjunción», e incluso a la «sílaba», y, por tanto, no habría razón para ponerlo en la definición del nombre y no en la de aquellas partes de la elocución. Es cierto que en la definición misma se habla de partes del nombre (ἧς μέρος οὐδέν ἐστι

καθ' αὑτὸ σημαντικόν); pero esto se refiere a los nombres compuestos, como se ve por la explicación que sigue inmediatamente.

Teniendo en cuenta que σύνθετος, además de «compuesto», puede significar «convenido», «convencional», me inclino a atribuir aquí a συνθετή este segundo significado. Aristóteles diría, pues, literalmente: «Nombre es una voz convencional significativa sin tiempo». Esta interpretación parece confirmada por la definición del nombre que da Aristóteles en Περὶ ἑρμηνείας 2, 16a19-20: Ὄνομα μὲν οὖν ἐστι φωνὴ σημαντικὴ κατὰ συνθήκην ἄνευ χρόνου, ἧς μηδὲν μέρος ἐστὶ σημαντικὸν κεχωρισμένον, «Nombre es, pues, una voz significativa según convención, sin tiempo, de cuyas partes ninguna es significativa por separado». Esta definición parece coincidir totalmente, en cuanto al sentido, con la del pasaje de la *Poética* que comentamos; lo único que cambia son algunas palabras: κατὰ συνθήκην y κεχωρισμένον en Π. ἑρμ., συνθετή y καθ' αὑτό en *Poét.* En mi opinión, así como καθ' αὑτό equivale a κεχωρισμένον, συνθετή tiene que equivaler a κατὰ συνθήκην; de lo contrario se alteraría el contenido de la definición. Apoya también esta interpretación la definición de λόγος en Περὶ ἑρμ. 4, 16b26-28: λόγος δέ ἐστι φωνὴ σημαντικὴ κατὰ συνθήκην, ἧς τῶν μερῶν τι σημαντικόν ἐστι κεχωρισμένον, ὡς φάσις, ἀλλ' οὐχ ὡς κατάφασις ἢ ἀπόφασις («Enunciación es una voz significativa según convención, alguna de cuyas partes es significativa por separado, como manifestación, pero no como afirmación ni como negación»). En esta definición, κατὰ συνθήκην «según convención» equivale a συνθετή en la definición del mismo concepto en la *Poética* 57a23-24. (Nótese que también en este caso se da, como en la definición del nombre, la equivalencia entre κεχωρισμένον, en Περὶ ἑρμ., y καθ' αὑτά, en la *Poética*. Sobre las interpretaciones de κατὰ συνθήκην puede verse E. Coseriu, *o. c.* en la nota 281, págs. 65-68.

290 «Teodoro» significaría literalmente «don (δῶρον) de Dios» o «de un dios» (θεός). Pero, al usarlo u oírlo como nombre propio, nadie piensa en su sentido etimológico, y, por consiguiente, no significa eso, sino que es simplemente la nominación o designación de un individuo determinado. En Περὶ ἑρμηνείας 2, 16a21-22 puede verse otro ejemplo: ἐν γὰρ τῷ Κάλλιππος τὸ ἵππος οὐδὲν αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ σημαίνει, ὥσπερ ἐν τῷ λόγῳ τῷ καλὸς ἵππος, «pues en Κάλλιππος (Calipo), ἵππος («caballo») no significa nada por sí mismo, como en la expresión καλὸς ἵππος («un buen caballo»).

291 Como se ve, Aristóteles incluye en el concepto de «nombre» el *sustantivo* («hombre») y, el *adjetivo* («blanco»). La distinción entre adjetivo y sustantivo la introdujeron los gramáticos estoicos en el siglo II a. de C.

292 «Caso», como puede verse en lo que sigue, es un concepto muy amplio, que engloba lo que en la gramática moderna se llama «flexión», es decir, la alteración que experimentan las voces declinables o conjugables al cambiar sus desinencias no sólo para expresar la relación de «de» o «para», etc., sino también la de «singular» y «plural», «masculino», «femenino» y «neutro», y, en los verbos, la «voz», el «tiempo», el «modo», el «número», la «persona».

293 Heinsio y Riccoboni traducen λόγος por *oratio*, y Ordóñez, por *oración*. Pero Aristóteles dice que la *Ilíada* es «un solo λόγος», y no se puede pensar que un poema de varios millares de versos constituya «una sola oración». Tampoco podemos decir que sea «una sola locución», porque el

término se ha especializado: según J. Casares (cit. por F. Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, 2.ª ed. aum., pág. 268), la locución es una «combinación estable de dos o más términos, que funcionan como elemento oracional y cuyo sentido unitario, familiar a la comunidad lingüística, no se justifica, sin más, como una suma del significado normal de los componentes». María Moliner, *Diccionario de uso del español*, s. v. *Lenguaje*, señala la inexistencia en español de «una palabra usual específica para designar un trozo, pieza o unidad de lenguaje de cualquier extensión o carácter». «Existen —dice— las palabras "discurso, oración, parlamento", y algunos gramáticos proponen recientemente "enunciado"; pero tienen o una aplicación restringida o un uso culto. Por su etimología esa palabra podría ser "locución"; pero con éste nombre se designan expresiones que no pasan de la extensión de una oración compuesta».

Creo que, de los términos disponibles, «enunciación» o «enunciado» es el mejor. Este término se especializó entre los lingüistas de Praga para designar «la porción de discurso que responde a un impulso. La extensión de la enunciación puede ser muy variada. Algunas veces, la enunciación consiste en una sola palabra..., pero puede serlo una novela de 600 páginas o un tratado de la misma extensión. La enunciación es la reacción semiológica total» (Skalička, cit. por F. Lázaro Carreter, *ibid.* pág. 162).

294 No está claro si Aristóteles pone «la definición del hombre» como ejemplo de enunciación con verbo o sin él. La construcción de la frase griega más bien sugiere lo primero, pues la adversativa ἀλλά «sino que» parece separar de lo que antecede la frase ἐνδέχεται... λόγον «puede haber enunciación sin verbo». Hardy entiende lo segundo: «Quand on définit l'homme ζῷον ἐπιστήμης δεκτικόν (*Tóp.* 130b[8] il y a «locution [= λόγος] sans verbe». Pero en este pasaje y otros semejantes (103a28, 132a20, 133a20, 22) Aristóteles no trata de dar la definición (ὅρος), sino lo propio (ἴδιον) del hombre; en el último pasaje citado niega expresamente que las palabras ζῷον ἐπιστήμης δεκτικόν sean una definición del hombre (οὔτε διαφορὰ οὔτε ὅρος). Más bien parece considerar cómo elementos de la definición del hombre ζῷον πεζὸν δίπουν «animal dotado de pies bípedo» (*Tóp.* 103a27). Pero en ningún sitio, que yo sepa, formula esta definición expresamente. Else parece entender lo mismo que Hardy; traduce: «Not every utterance is composed of nouns and verbs: for example the definition of man; thus an utterance may exist without verb, but it will always have some part that means something» («No toda enunciación se compone de nombres y verbos: por ejemplo la definición del hombre; así, una enunciación puede existir sin verbo, pero siempre tendrá alguna parte que signifique algo»).

Yo me inclino a pensar que Aristóteles pone «la definición del hombre» como ejemplo de enunciación con verbo, no sólo porque la estructura de la frase parece indicarlo así, sino también porque las fórmulas aristotélicas para definir llevan generalmente verbo. Así, en el libro V de la *Metafísica*, las definiciones terminológicas que lo integran comienzan con el término que se define seguido de λέγεται: Ἀρχὴ λέγεται..., Αἴτιον λέγεται... Στοιχεῖον λέγεται..., etc. Una variante de ésta es la fórmula con λέγω seguido o precedido del término que se define; por ejemplo, en la *Poética*: λέγω δὲ ἐπεισοδιώδη μῦθον... (51b34), λέγω δὲ κύριον μὲν... γλῶτταν δὲ... (57b3-4), τὸ δὲ ἀνάλογον λέγω... (57b16), ἁπλοῦν δὲ λέγω... (57b31); en estos casos se trata, sintácticamente, de oraciones con verbo, comple-

mento directo y predicado, pudiendo llegarse al tipo λέγω δὲ λέξιν εἶναι... (50b14). Pero la fórmula mas usada es la que lleva el verbo εἰμί en la 3.ª pers. sing. del indic. presente: ἔστιν οὖν τραγῳδία... (49b24), ἡ διάνοια· τοῦτο δέ ἐστιν... (50b5), ἔστι δὲ ἦθος... (50b8); cf. las definiciones de ὅλον (50b27), περιπέτεια (52a22), πάθος (52b11), πρόλογος, ἐπεισόδιον, ἔξοδος (52b19-21), στοιχεῖον (56b22), φωνῆεν, ἡμίφωνον, ἄφωνον (26-28), συλλαβή (34), σύνδεσμος (38), ἄρθρον (57a6), ὄνομα (10), ῥῆμα (14), πτῶσις (18), λόγος (23).

295 Cf. la misma idea en *Analít. Post.* 93b35-37, y muy parecida en *Metaf.* 1045a12-14.

Capítulo 21

296 Aristóteles entiende aquí por «nombre» no sólo el sustantivo y el adjetivo, sino también el verbo. Téngase esto en cuenta asimismo para el capítulo siguiente.

297 Cf. *supra,* nota 290.

298 Diels, basándose en la versión árabe, sustituyó Μεγαλιωτῶν por Μασσαλιωτῶν, según lo cual se trataría aquí de los masaliotas o marselleses. Hardy, que acepta el cambio introducido por Diels como «la vraie leçon», anota que Ἑρμοκαϊκόξανθος se compone del nombre de tres ríos de Asia Menor «cuyo recuerdo debía ser caro a los habitantes de Marsella, colonia de Focea». Es éste uno de los pocos casos en que la lección de la versión árabe puede prevalecer contra el testimonio unánime de las otras fuentes: los «megaliotas» son totalmente desconocidos en la literatura griega.

Goya y Muniain (pág. 124) pone a *Hermocaicoxanto* esta curiosa nota irisada de patriotismo nacional y local: «Así nombráron al confluente de tres rios; Hermos, Caico y Xanto: como se pudiera llamar el Duero después de haber recibido á Pisuerga y Adaja, *Pisuergadajaduero*: y como Quevedo describiendo los melindres de una damisela remilgada, que se precia de culta y ladina, la nombra *Cultalatiniparla*; y el gracioso Lope de Vega *Zapaquilda* de *zape de aquí* á la Principal de los gatos en su *Gatomaquia,* comparable sin duda con la *Batracomiomaquia* de Homero en todas líneas. Cierto, que nuestra lengua tiene tanta facilidad como la griega en forjar nuevos nombres, ó simples ó compuestos con mucha gracia. No sucede así en la Latina, si creemos á nuestro Quintiliano, que dice Lib. 2. Instit. *Res tota magis Graecos decet; nobis minus succedit; nec id fieri natura puto, sed alienis favemus: ideoque* κυρταυχένα *mirati sumus;* incurvicervicum *vix a risu defendimus.* Pero en esto es sin par la abundantísima é ingeniosísima lengua Vascongada».

299 La γλῶττα, que traduzco por «palabra extraña», puede no ser un nombre, sino un verbo, como el ejemplo aducido en 58b24, donde ἐσθίει es la «palabra propia», y θοινᾶται, la «palabra extraña».

300 «Así los Andaluces llaman *Guadigeño* al que los Castellanos llaman puñal». Goya y Muniain, pág. 124.

301 *Od.* I 185 y XXIV 308, donde se repite el mismo verso: νηῦς δέ μοι ἥδ' ἕστηκεν ἐπ' ἀγροῦ νόσφι πόληος.

[302] *Il.* II 272: ὢ πόποι, ἦ δὴ μυρί' Ὀδυσσεὺς ἐσθλὰ ἔοργεν.

[303] Según Vahlen, estas expresiones proceden de los Καθαρμοί (*Purificaciones*) de Empédocles.

[304] Según Heinsio, no hay pasaje que haya fatigado más a los intérpretes. Como tampoco él le hallaba sentido satisfactorio, propuso alterar el texto, escribiendo καὶ ἐνίοτε προστιθέασιν, ἂν τοὔνομα ἔχει, πρὸς ὅ ἐστι. La alteración es innecesaria. Se trata de un fuerte braquilogismo con doble supresión del demostrativo antecedente del relativo; la construcción, alterando el orden de los complementos, podría desarrollarse así: προστιθέασιν [ἐκεῖνο] πρὸς ὅ ἐστι [τοῦτ'] ἀνθ' οὗ λέγει («añaden la cosa a que se refiere aquello en cuyo lugar se dice»). En el ejemplo de Aristóteles tenemos los términos siguientes:

1.º	2.º
Διονύσου	φιάλη
3.º	4.º
Ἄρεως	ἀσπίς

Hay *analogía*, pues «el 2.º término es al 1.º como el 4.º es al 3.º». Tendremos *metáfora*, *a*) si en vez del 2.º ponemos el 4.º: Διονύσου ἀσπίς «escudo de Dioniso» (refiriéndonos a la copa); *b*) si en vez del 4.º ponemos el 2.º: Ἄρεως φιάλη «copa de Ares» (hablando del escudo).

Aristóteles no ejemplifica lo de que «a veces se añade aquello a que se refiere el término sustituido». Creo que podría ejemplificarse así: ἀλεξητηρία φιάλη Ἄρεως («defensora copa de Ares»), εὐφραίνουσ' ἀσπὶς Διονύσου («regocijante escudo de Dioniso»). Subsisten ambas metáforas, pero se añade en cada caso aquello a lo que se refiere el término sustituido: en el primero, se menciona la defensa, que es a lo que se refiere el término sustituido «escudo»; en el segundo, el regocijo, que es a lo que se ordena la «copa» (término sustituido).

Las metáforas Διονύσου ἀσπίς para designar la copa y Ἄρεως φιάλη para el escudo aparecen también en *Retór.* III 4, 1407a16-17, y la segunda, nuevamente en 11, 1412b35. La usó Timoteo de Mileto en los *Persas* (frg. 22 de la ed. Wilamowitz). «Esta metáfora —según Goya y Muniain, pág. 124— parece mas propia de Comedia, que no de Tragedia».

[305] Algunos editores suprimen ἤ («o») siguiendo la versión árabe, que no traduce esta partícula. La tienen las demás fuentes. Pero no conocemos la variante de Empédocles.

[306] En *Retór.* III 6, 1408a7-9 se dice que este procedimiento basado en la privación «es bien recibido cuando se emplea en las metáforas analógicas, como decir que el sonido de la trompeta es canto sin lira» (es decir, fúnebre): εὐδοκιμεῖ γὰρ τοῦτο ἐν ταῖς μεταφοραῖς λεγόμενον ταῖς ἀνάλογον, οἷον τὸ φάναι τὴν σάλπιγγα εἶναι μέλος ἄλυρον.

A continuación parece haber en los manuscritos una laguna en que ha desaparecido el pasaje relativo al «adorno» (κόσμος).

[307] Aparece ἀρητήρ dos veces en la *Ilíada* (I 11 y V 78); ἔρνυξ no está en los textos conocidos.

[308] Esta frase corresponde a un texto de Empédocles (Diels, frg. 88).

[309] *Ilíada* V 393.

[310] La distinción del género de los nombres, según Aristóteles (*Retór.* III 5, 1407b7-8), se remonta a Protágoras, que los dividió en masculinos, femeninos y utensilios (ἄρρενα καὶ θήλεα καὶ σκεύη). La designación de «utensilios» o cosas para el tercer género era más positiva que la de «neutro» (= «ni uno ni otro», es decir, ni masculino ni femenino), que se limita a negar los otros dos géneros. El término aristotélico μεταξύ («intermedio») es menos acertado aún, pues lo «intermedio» está más próximo a cualquiera de los dos extremos que un extremo al otro; y no parece que haya mayor proximidad entre el neutro y el masculino o el femenino que entre estos dos últimos géneros. La designación de Protágoras es afín a la de la gramática alemana: *männlich*, *weiblich* y *sächlich* («masculino», «femenino» y «de cosa»), aunque tampoco aquí la realidad se corresponde con la terminología gramatical.

[311] Else considera interpolado todo el pasaje que va desde Αὐτῶν δὲ τῶν ὀνομάτων (lín. 9) hasta καὶ Ν καὶ Σ (lín. 17). Es realmente increíble que Aristóteles juntase en tan poco espacio tantas inexactitudes. Pueden ser suyas las palabras Αὐτῶν δὲ τῶν ὀνομάτων... τὰ δὲ μεταξύ (9-10), pues la misma división de géneros aparece en *De soph. elenchis* 166b11-12. Lo demás habrá sido añadido por algún gramático posterior. En primer lugar, hay muchos neutros terminados en Ν y en Σ (2.ª decl., tipo μέτρον; 3.ª decl., tipo γένος); así se reconoce luego, lín. 17. Hay también femeninos terminados en Σ o en letra compuesta de Σ, como ὁδός y φλέψ.

[312] Tampoco esto es exacto: terminan en α breve muchos nombres de la 1.ª declinación, del tipo δόξα o γλῶττα.

[313] También los hay en Ρ (ὕδωρ), o en α, como el numeroso grupo de los terminados en -μα.

Capítulo 22

[314] Aristóteles usa en este capítulo el término ὄνομα con una significación más amplia que la de «nombre», es decir, «sustantivo» o «adjetivo»; abarca también el verbo, como puede verse en alguno de los ejemplos que vienen a continuación. Traduzco, pues, aquí ὄνομα por «vocablo».

[315] Sobre Cleofonte, cf. *supra*, nota 41. Esténelo fue un poeta trágico contemporáneo de Aristófanes, quien en *Avispas* 1313 ridiculiza la pobreza de Esténelo diciendo que a causa de sus fracasos había vendido su vestuario. También le atacó en *Gerytades* («El gritón»), comparando las palabras de Esténelo con sal y vinagre. En los Λάκωνες del comediógrafo Platón se acusa a Esténelo de plagio. *Aten.* X 428 A, en una colección de sentencias sobre los efectos del vino, cita como de Esténelo el hexámetro siguiente: οἶνος καὶ φρονέοντας ἐς ἀφροσύνας ἀναβάλλει («el vino incluso a los prudentes empuja a locuras»).

[316] La metáfora, si no se descubre fácilmente la relación entre los términos metafórico y metaforizado, se torna enigmática, ininteligible. Quien lea por primera vez y sin contexto los versos de García Lorca:

En la redonda
encrucijada
seis doncellas
bailan.
Tres de carne
y tres de plata.

se hallará frente a un verdadero enigma. Sólo cuando descubra que el poeta está hablando de la guitarra, comprenderá que la redonda encrucijada es el orificio circular que se abre en la caja, y las seis doncellas, las cuerdas que vibran al ser pulsadas. Pero Aristóteles restringe más el sentido de «enigma» diciendo a continuación que su esencia consiste en unir términos inconciliables.

317 «Barbarismo» en el sentido griego de «extranjerismo». Recuérdese la definición de γλῶττα «palabra extraña» en 57b4.

318 Aristóteles explica este renombrado enigma (εὐδοκιμοῦν αἴνιγμα) en *Retórica* III 2, 1405b1 ss. Se trata de la aplicación de una ventosa (σικύας προσβολή), vaso o campana en cuyo interior se enrarece el aire calentándolo en el momento de aplicarla a una parte del cuerpo para producir una revulsión. En la antigüedad solían ser de bronce. La metáfora productora del enigma está en el uso del verbo κολλάω «soldar», que sin embargo llegó a usarse más tarde como término técnico de la medicina.

319 De Euclides el Viejo no se tiene más noticia que su mención aquí por Aristóteles.

320 Como observa Hardy, en el primero de estos malos hexámetros: Ἐπιχάρην εἶδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα («He visto a Epicares que iba a Maratón»), la intención satírica se expresa principalmente mediante el participio βαδίζοντα, pues el verbo βαδίζω se usaba casi exclusivamente en prosa. El segundo verso está mutilado y es de lectura dudosa.

321 *Odis.* IX 515. El sentido se completa con las dos primeras palabras del verso siguiente: ὀφθαλμοῦ ἀλάωσεν. Se lamenta el Cíclope, cegado ya por Odiseo. Un viejo adivino le había predicho que perdería la vista a manos de Odiseo; pero él había creído que se trataba de un hombre gigantesco y de grandes fuerzas. «Y ahora, siendo pequeño y débil e insignificante / me ha privado del ojo». El verso de Homero resulta hermoso, según Aristóteles, por el uso de ὀλίγος, οὐτιδανός y ἀεικής en vez de μικρός, ἀσθενικός y ἀειδής, que serían palabras corrientes y prosaicas.

322 *Odis.* XX 259: Telémaco hizo sentar a Odiseo... «poniendo en el suelo un miserable asiento y una pequeña mesa». Nuevamente atribuye aquí Aristóteles el brillo del verso a los adjetivos ἀεικέλιον y ὀλίγην; si alguien los sustituyera por μοχθηρόν y μικράν respectivamente, el verso resultaría prosaico.

323 *Ilíada* XVII 265: «la costa brama». El verbo βοόωσιν, casi onomatopéyico, imita el largo bramido de las grandes olas. Con κράζουσιν «gritan» el verso sería vulgar. «Observemos —advierte Hardy— que si Aristóteles, en la *Poética*, se preocupa sobre todo de la estructura del poema, no es,

sin embargo, indiferente a la belleza verbal, y comprende la magia de las palabras ilustradas por Homero».

324 No es seguro que este Arífrades sea el satirizado repetidamente por Aristófanes (*Caballeros* 1280, *Paz* 893, *Avispas* 1280 y escolio, *Asambleístas* 129 y escolio).

Capítulo 23

325 Sobre la unidad de acción de la tragedia, véanse los caps. 7 y 8.

326 Según Heródoto VII 166, el mismo día. Han opinado algunos que Aristóteles, mal informado, había seguido aquí la tradición ática, que no veía en la simultaneidad de las expediciones bélicas de persas y cartagineses más que una simple coincidencia; por el contrario, el ataque cartaginés contra Sicilia habría sido instigado por Jerges para impedir que Gelón, tirano de Siracusa, pudiera ayudar a la Hélade contra los persas. Pero esta noticia es tardía (se apoya principalmente en Diodoro de Sicilia, siglo I a. de C.) y «probablemente un producto del panegirismo siciliano» (Niese, *Paulys R. E. d. Cl. A. W.*, 1. Reihe, 13. Halbband, 1009).

327 En 51a23-30.

328 Los *Cantos Cípricos* (o *Ciprios*), que formaban parte del ciclo épico, narraban los orígenes y el comienzo de la guerra de Troya. El nombre aparece en las formas τὰ Κύπρια ἔπη (τὰ ἔπη τὰ Κύπρια) o simplemente, ya desde antiguo, τὰ Κύπρια, p. ej., Heród. II 117: ἐν τοῖσι Κυπρίοισι; pero también τὰ Κυπριακὰ ποιήματα y aun αἱ Κυπριακαὶ ἱστορίαι (cf. Rzach, *Paulys R. E. d. Cl. A. W.*, *s. v. Kyklos*. 1. Reihe, 22. Halbband, 2379). En cuanto a la forma τὰ Κυπρικά, que, según Kassel, aparece aquí en los mss. A y B y se supone en Φ, no veo razón para cambiarla, escribiendo con Castelvetro τὰ Κύπρια, como han hecho, entre otros, Hardy y el propio Kassel. Heinsio traduce aquí *Cypriaca* y luego *Ex Cypriacis*: Riccoboni, en cambio, *Cyprica* primero, y después *ex Cypriis*.

329 La *Pequeña Ilíada*, como los *Cantos Ciprios*, formaba parte del ciclo épico. La lista de tragedias que, según Aristóteles, podrían sacarse de esta epopeya da idea de su contenido. Para más detalles, cf. Rzach, *l. c.* en la nota anterior, 2410-2421.

Capítulo 24

330 Cf. *supra*, 55b33 s. y nota 265.

331 Cf. *supra*, 50a8 ss.

332 En la *Odisea* hay, efectivamente, agnición de Telémaco por Néstor, por Menelao, por Helena; de Odiseo por el Cíclope, por Alcínoo, por Euriclea, por los pastores fieles, por Telémaco, por los pretendientes, por Penélope, por Laertes, hasta por el viejo perro doméstico.

333 *Supra*, 51a11-15.

334 Esta frase se ha interpretado a veces como fundamento de la «unidad de lugar» en la tragedia. Pero Aristóteles se limita aquí a decir que la

tragedia sólo puede representar los hechos que los actores pueden imitar en la escena, y no otros que al mismo tiempo pueden suceder fuera de ella. De esto no se sigue ninguna norma. Teóricamente nada impediría representar *sucesivamente* partes de la acción que sucedieran en lugares diferentes.

335 El «metro heroico» de la poesía griega es el hexámetro dactílico cataléctico. Como es sabido, consta de cinco dáctilos (– ◡ ◡) más un troqueo (– ◡) o espondeo (– –), pudiendo todos los dáctilos ser sustituidos por espondeos. Tal sustitución rara vez se da en el quinto pie; cuando esto sucede tenemos un *hexámetro espondaico.* La métrica de las lenguas modernas, en particular la de las románicas, basada fundamentalmente en el número de sílabas y en los acentos de cada verso, no puede reproducir el ritmo del hexámetro grecolatino. Todos los intentos hechos en este sentido han fracasado. El verso heroico por excelencia en estas lenguas es el endecasílabo. Goya y Muniain comenta: «Mendoza escribió la vida de nuestra Señora en romance ordinario, y Lope la de San Isidro en quintillas: mas no se les disimulan ni este, ni otros defectos; dadoque sean estimados por el castellano castizo. Mejor lo entendiéron en todo y por todo Camoens en su Lusiada y Ercilla en la Araucana» (págs. 127 s.).

336 y 337 Cf. nota 83.

338 Cf. *supra,* 47b21 s. y nota 29.

339 *Supra,* 49a24.

340 El poeta, al hablar personalmente en el poema en vez de hacer hablar a sus personajes, no es imitador ni, por consiguiente, poeta, ya que, según 51b28, el poeta «es poeta por la imitación».

341 Alusión, sin duda, a las epopeyas cíclicas, en que dominaba lo narrativo a expensas de lo dramático.

342 Goya y Muniain explica: «esto es, otro sugeto con su caracter y costumbres propias: como Dioses, Diosas, Ninfas; y aun el sueño y caballo de Aquiles» (pág. 128).

343 *Ilíada* XXI 136-247. Metastasio, citado por Goya y Muniain (pág. 128), comenta: L'insegnamento è per se chiarissimo e magistrale; ma non è così per noi lucido l'esempio, di cui si vale Aristotile per renderlo più intelligibile».

Son varias las circunstancias irracionales que se dan en la persecución de Héctor por Aquiles: 1) Héctor espera a su adversario ante las puertas Esceas, impaciente por llegar con él a las manos, sin atender a las súplicas y lágrimas de Príamo y Hécuba para que se refugie en la ciudad; mas, apenas ve cerca de sí a Aquiles, se echa a temblar y huye espantado; 2) Aquiles, velocísimo en la carrera, no puede dar alcance a Héctor, que, animado y fortalecido por Apolo, logra completar tres vueltas en torno a la ciudad; no obstante, cada vez que Héctor trata de acercarse a las puertas de la ciudad, Aquiles se le adelanta y le corta el paso; 3) en la cuarta vuelta, Apolo abandona de pronto a Héctor, y acude Atenea en favor de Aquiles. Detiénese éste por consejo de la diosa, que, tomando la forma de Deífobo, persuade a Héctor a enfrentarse con Aquiles. En todo este

conjunto de circunstancias irracionales, el hecho de que Aquiles, mientras perseguía a Héctor, hiciera señas a sus tropas para que no disparasen contra el héroe troyano, es casi lo único razonable si se tiene en cuenta la explicación del verso 207: «no fuese que alguien alcanzase la gloria de herirlo y él llegase en segundo término». Pero, si la persecución se pusiera en escena, este detalle —Aquiles corriendo con toda su alma detrás de Héctor y haciendo al mismo tiempo señales con la cabeza para contener a sus tropas— provocaría la risa de los espectadores. «Qué sería —comenta Goya y Muniain— ver en el tablado egércitos enteros de varias naciones como unos estafermos, porque λαοῖσι δ' ἀνένευε καρήατι δίος 'Αχιλλεύς, y el miserable Hector huyendo de su enemigo; que pasa por las puertas de Troya, y no hay quien se las abra!» (pág. 128).

344 Cf. *supra*, 55a12-16 y nota 243.

345 Con el nombre de Νίπτρα («Lavatorio») solía designarse el libro XIX de la *Odisea*, especialmente su segunda parte. Aquí se refiere Aristóteles al pasaje comprendido entre los versos 164-249. Odiseo, al preguntarle Penélope por su estirpe, le miente haciéndose pasar por un cretense llamado Etón, que ha recibido en su hogar a Odiseo. Y describe con tal exactitud la vestimenta de su supuesto huésped, que Penélope se convence de la verdad de su relato, mediante el siguiente paralogismo o falso razonamiento: Este hombre recuerda exactamente los vestidos que llevaba Odiseo; luego es cierto que lo tuvo en su casa. No se le ocurre pensar que otros hombres, y en particular el propio Odiseo, conocían la vestimenta de éste.

Hardy observa que las palabras παράδειγμα... Νίπτρων son sin duda una nota de curso que sería desarrollada por Aristóteles en la explicación oral.

346 Parece irracional, en efecto, que, habiendo Edipo vivido durante veinte años en Tebas casado con Yocasta, pudiera desconocer cómo había muerto su antecesor en el trono. Pero esta ignorancia irracional está fuera de la obra.

347 En *Electra* comete Sófocles un anacronismo cuando el Pedagogo, fingiéndose mensajero llegado de Delfos, anuncia a Clitemestra que ha muerto Orestes en las carreras de los Juegos Píticos, precipitado del carro y arrastrado por sus corceles. Como ya anotó el escoliasta a los versos 49 y 689, los Juegos Píticos, en la forma descrita por Sófocles, no existieron hasta el siglo VI. Hardy pone en duda que este anacronismo sea el ἄλογον a que aquí se refiere Aristóteles.

348 Los *Misios*, obra perdida de Esquilo. El personaje que llega de Tegea a Misia sin decir palabra es Télefo, de cuyo silencio se burlan algunos comediógrafos.

349 *Odisea* XIII 116 ss., donde se narra cómo los feacios que han llevado a Odiseo hasta *Itaca* lo depositan dormido en la playa y reembarcan sin despertarlo.

350 Este consejo práctico manifiesta no sólo gran perspicacia, sino también experiencia literaria nada corriente.

Capítulo 25

[351] Opina Else que esta sección no pertenece al cuerpo de la *Poética*. Le parece un compendio de materiales recogidos y publicados en otra parte, y añadidos aquí posteriormente, como apéndice al estudio aristotélico de la épica. Los «problemas» homéricos, o en general épicos (aunque en su mayoría solían ser homéricos), constituían casi un género literario, popular ya en el siglo v; consistían en diversas acusaciones contra el poeta, y contestaciones en su defensa. «El punto de vista de la sección 25 —dice Else— es el de un abogado que redacta un alegato». Y debe observarse —añade— «que muy poco de lo que se dice en él tiene algo de común con la doctrina fundamental de Aristóteles sobre la poesía. Hay algunos indicios de que originariamente puede haber precedido a la *Poética*» (pág. 112).

[352] Cf. 48a5, 50a26, 54b10 ss., etc.

[353] Cf. 58a1-8.

[354] Argumento contra Platón, que había insistido en la necesidad de «corrección» (ὀρθότης) en la poesía (cf., por ej., *República* X 601d-e, y *Leyes* II 653b-660). Platón pensaba que se debía aplicar a la poesía el mismo criterio que a la política.

[355] Traduzco según la corrección de Vahlen, que estableció una laguna en el texto gr. entre μιμήσασθαι y ἀδυναμίαν, y la llenó con estas palabras: ⟨ὀρθῶς, ἥμαρτε δ' ἐν τῷ μιμήσασθαι (sive ἀπεργάσασθαι) δι'⟩.

[356] Aristóteles, que escribió un tratado sobre el modo de andar de los animales: Περὶ πορείας ζῴων (*De incessu animalium*), en cuyo cap. 14, 712a23-b22, describe la andadura de los mamíferos, no parece haber conocido cuadrúpedos ambladores, es decir, que adelantan al mismo tiempo las dos patas del mismo lado. La jirafa ambla espontáneamente, y el caballo, si se le adiestra.

[357] Platón, *República* X 599-600, censuraba a Homero porque, desconociendo la medicina, la estrategia, la política, etc., aparentaba en sus cantos conocer estas artes. Aristóteles replica distinguiendo dos clases de errores en la poética: uno, consustancial a ella, que se da cuando el poeta *imita mal* el objeto elegido; otro, puramente accidental, cuando el poeta *imita bien* su objeto pero le atribuye algo que no tiene. «La poësía —comenta Batteux, trad. de Flórez Canseco, pág. 227— esencialmente no es otra cosa que una imitación, y asi no puede recaer sobre ella otra cosa que el haber imitado mal. La eleccion de los obgetos no le toca en rigor, ni tampoco la ignorancia personal del poëta. Puede hacerse juicio de la poësía por la pintura, pues en ésta hay dos clases de defectos: pintar mal una cierva es un defecto contra el arte, un defecto del pintor como pintor; pintarla bien, pero con cuernos, no teniéndolos la cierva, es defecto del mismo hombre, pero no como pintor».

[358] Cf. *supra*, nota 343.

[359] Aunque ἔλαφος admite el artículo masculino (ὁ ἔλαφος) para designar al macho, solía emplearse el femenino (ἡ ἔλαφος) indistintamente para

el macho y para la hembra; así en el refrán que cita Aristóteles en Περὶ τὰ ζῷα ἱστοριῶν (*Historia de los animales*) I 611a27: οὗ αἱ ἔλαφοι τὰ κέρατα ἀποβάλλουσι («donde los ciervos mudan los cuernos»), que aludía a algún lugar muy remoto y escondido. Expresiones semejantes podían hacer creer al desconocedor de estos animales que también las hembras tenían cuernos. Es lo que parece haberle ocurrido a Píndaro, que en la Olímpica III v. 52 menciona «una cierva de cuernos de oro» (χρυσόκερων ἔλαφον θήλειαν).

360 Jenófanes de Colofón, poeta filosofante del siglo VI a. de C., combatió, en la parte polémica de su teología, la opinión de la gente, censurando en particular las concepciones homérica y hesiódica de los dioses como seres inmorales (cf. G. S. Kirk y J. E. Raven, *Los filósofos presocráticos*, trad. esp. de Jesús García Fernández, Madrid, 1969, 240-242); pero en su filosofía natural esgrimió esa misma opinión popular contra las lucubraciones físicas de la escuela filosófica de Mileto (*Ibidem*, 255).

361 *Ilíada* X 152-153. No se ve bien por qué estas palabras de Homero podían plantear un problema. Goya y Muniain piensa que las lanzas debían estar «enristradas hacia el enemigo á punto de pelear, como es costumbre en tiempo de guerra» (pág. 129). Pero, teniendo en cuenta que los compañeros de Diomedes, a quienes se refiere el poeta, estaban durmiendo en el momento descrito, tan a mano les quedaban las lanzas hincado el regatón en tierra como si las tuvieran echadas en el suelo con la punta dirigida al enemigo. Quizá Aristóteles aluda no sólo a las palabras citadas, sino al conjunto del pasaje, que sigue así: τῆλε δὲ χαλκὸς / λάμπ' ὥς τε στεροπὴ πατρὸς Διός («y a lo lejos el bronce / brillaba como el relámpago del padre Zeus»). En efecto, si, por estar las lanzas clavadas en tierra con las puntas hacia arriba, su brillo podía verse de lejos y delatar dónde se hallaban los compañeros de Diomedes, quizá habría sido mejor que el poeta representara de otro modo la posición de las lanzas. Pero no puede censurársele que se atuviera en este caso a la verdad histórica.

362 *Ilíada* I 50. Aquí parece considerarse «palabra extraña» οὐρεύς con el sentido de «centinela», siendo su sentido propio el de «mulo». En este sentido, efectivamente, aparece también en Hesíodo, *Obras y días* 794, etc. En cambio, con el significado de «centinela», fuera del pasaje en cuestión, sólo se halla en *Ilíada* X 84: ἠέ τιν' οὐρήων διζήμενος ἤ τιν' ἑταίρων. Pero este verso, tachado ya por Aristarco, ha solido considerarse como espúreo. Por lo demás, que en *Ilíada* I 50 se trata de «mulos» y no de «centinelas» parece claro por la coordinación de οὐρῆας... καὶ κύνας («mulos... y perros»), términos contrapuestos por πρῶτον («en primer lugar») y ἔπειτ' αὐτοῖσι («después a ellos mismos», es decir, a los dánaos) en el verso siguiente.

363 En ediciones de la *Ilíada*, ὅς δή τοι... El sentido propio de εἶδος es «aspecto» en general, y εἶδος κακός se entendería normalmente como «de mal aspecto», «contrahecho», lo cual parece oponerse a lo que el poeta añade inmediatamente: ἀλλὰ ποδώκης («pero ligero de pies»). «El que obgetaba esto á Homero —comenta Goya y Muniain— tenia por grande impropiedad que un hombre contrahecho fuese ligero de pies» (pág. 129). La dificultad desaparece si entendemos εἶδος como «palabra extraña» con el sentido de «rostro», que es el que parecen darle los cretenses al llamar

εὐειδὲς a la «hermosura de rostro». En efecto, un hombre «mal encarado» (tal sería el sentido que habría que dar aquí a εἶδος κακός) puede ser rapidísimo de pies.

364 *Ilíada* IX 203. No sabemos en qué puede apoyarse la interpretación de ζωρότερον como palabra extraña con el sentido de «más rápidamente». Los intérpretes se muestran unánimes al entender «más puro», es decir, con menos agua, referido al vino. Al reproche que quizá se hacía a Homero diciendo que las palabras puestas en boca de Aquiles podían dar a entender que éste consideraba a Odiseo y a sus compañeros como dados al vino (οἰνόφλυγες), podía contestarse, sin recurrir a la palabra extraña, que implicaban, por el contrario, una muestra de particular estima.

365 Los griegos solían citar a Homero de memoria, y a veces, como en este caso, con bastante descuido. Hay en la cita una especie de cruce de dos pasajes de la *Ilíada*: II 1-2, ἄλλοι μέν ῥα θεοί τε καὶ ἀνέρες ἱπποκορυσταί / εὗδον παννύχιοι, y X 1-2, ἄλλοι μὲν παρὰ νηυσὶν ἀριστῆες Παναχαιῶν εὗδον παννύχιοι. Las palabras reproducidas en nuestro texto coinciden literalmente, si prescindimos de la omisión de ἱπποκορυσταί, con las de II 1-2; pero el texto de la *Poética* no se refiere a este pasaje, sino a X 1-2, como se ve por lo que añade: «y al mismo tiempo dice: 'ciertamente, cuando dirigía la mirada... el tumulto'», donde el texto de la *Poética*: ἦ τοι ὅτ' ἐς πεδίον τὸ Τρωικὸν ἀθρήσειεν reproduce exactamente el verso 11 de X, y, saltándose el verso 12: θαύμαζεν πύρα πολλά, τὰ καίετο Ἰλιόθι πρό, sigue con parte del 13: αὐλῶν συρίγγων τ[' ἐνοπὴν] ὅμαδόν [τ' ἀνθρώπων], donde nuevamente omite ἐνοπήν y ἀνθρώπων, con lo cual se producen aparentemente, si no se tiene en cuenta las palabras omitidas: θαύμαζεν y ἐνοπήν, dos desplazamientos del sentido, pues ὅμαδον quedaría como complemento de ἀθρήσειεν y, al mismo tiempo, referido a αὐλῶν y συρίγγων, cuando en realidad se refiere a ἀνθρώπων, mientras que αὐλ. y συρ. se refieren a ἐνοπήν «sonido».

No convence la corrección de Graefenhan, que sustituyó en la lín. 16 ἄλλοι por πάντες contra todos los códices de la *Poética* y contra la tradición unánime de los dos versos homéricos (II 1 y X 1). La aparición de πάντες en la lín. 19 se debe quizás a influjo del primer componente de παννύχιοι, última palabra de la primera parte de la cita, y más aún al sentido de ἄλλοι en ambos pasajes homéricos, pues al contraponer en II 1-2 la vigilia de Zeus, y en X 1-4 la de Agamenón, al sueño de los dioses y de los hombres, ἄλλοι «otros» viene a ser sinónimo de πάντες «todos» (excepto Zeus, en el primer caso; excepto Agamenón, en el segundo).

Riccoboni refiere la metáfora del primer ejemplo a παννύχιοι: «per translationem dicit totam noctem pro parte noctis» («dice por metáfora toda la noche en vez de parte de la noche»), y la del segundo, al verbo ἀθρήσειεν, que significa «contemplar, dirigir la mirada», cuando aquí se trata propiamente de «oír» («respiceret pro audiret, per translationem»).

366 *Ilíada* XVIII 489 y *Odisea* V 275: οἴη δ' ἄμμορός ἐστι λοετρῶν Ὠκεανοῖο («ella sola no es partícipe de los baños del Océano»). Se refiere a Ἄρκτος «la Osa Mayor».

367 Estas palabras no se hallan en el texto actual de la *Ilíada*. Tendrían que estar al comienzo del canto II, donde el verso 15 sería probablemente en el texto que conoció Aristóteles: Ἥρη λισσομένη, δίδομεν δέ οἱ εὖχος

ἀρέσθαι. Aristóteles se refiere a ellas en Περὶ σοφιστικῶν ἐλέγχων 166b6-8: καὶ περὶ τὸ ἐνύπνιον τοῦ Ἀγαμέμνονος, ὅτι οὐκ αὐτὸς ὁ Ζεὺς εἶπεν «δίδομεν δέ οἱ εὖχος ἀρέσθαι», ἀλλὰ τῷ ἐνυπνίῳ ἐνετέλλετο διδόναι («y lo relativo al sueño de Agamenón [lo resuelven diciendo] que Zeus mismo no dijo 'le concedemos satisfacer su deseo', sino que ordenó al sueño concedérselo»). Parece que se censuraba a Homero por haber presentado a Zeus mintiendo descaradamente. Pero los defensores del poeta, al parecer siguiendo a Hipias de Taso (del que ni siquiera sabemos con seguridad si era el sofista; cf. Diels, frg. B 20), solucionaban la dificultad cambiando el acento de δίδομεν y convirtiéndolo en διδόμεν, infinitivo con desinencia eolia. El texto de Περὶ σοφιστικῶν ἐλέγχων en la edición de Bekker trae διδόναι, pero διδόμεν se lee en el que reproduce en nota *ad locum* Goya y Muniain, que hace este sabroso comentario: «y lo del sueño de Agamemnon, diciendo, que no fue Júpiter quien dijo en su persona δίδομεν dámosle con acento en la antepenúltima; sino que mandó al sueño διδόμεν *darle,* con acento en la penúltima, que así es infinitivo, y no primera persona del plural de presente de indicativo. Estos reprensores tenian por absurdo, que Júpiter digese, que le daba ocasion de gran gloria al Rey Agamemnon; quando si creyese al sueño, sería la risa y fábula del mundo. Mas los defensores, mudando el acento, atribuían el dicho al sueño engañoso, que no es marabilla que mienta. Pero si Júpiter mandó al sueño que digese la mentira, por ventura no es igual inconveniente? Yo diré siempre con Ciceron: *Sed fingebat haec Homerus, et humana ad Deos transferebat; divina mallem ad nos* [«Pero fingía estas cosas Homero, y transfería a los dioses los atributos humanos; más quisiera yo que transfiriese a nosotros los divinos»] (pág. 130).

368 *Ilíada* XXIII 328. Comenta Goya y Muniain, pág. 130: «...corrigen un verso de Homero contra los que redarguyen de haber dicho absurdamente (de un palo seco) *dô cierto está podrido por la lluvia* [traducción de τὸ μὲν οὗ καταπύθεται ὄμβρῳ], defendiéndole con leer τὸ οὔ con acento agudo (y así significa *nó,* y no *dô* ó donde, como es el significado de οὗ con acento circunflejo)». Tal es la solución que da Aristóteles en Περὶ σοφιστικῶν ἐλέγχων 166b5-6: λύουσι γὰρ αὐτὸ τῇ προσῳδίᾳ, λέγοντες τὸ οὔ ὀξύτερον («solucionan esta dificultad por el acento, pronunciando οὔ más agudo»). Podría objetarse que la negación en οὐ καταπύθεται no podría llevar acento agudo. Pero Aristóteles no dice que los partidarios de la solución a que se refiere pusieran a οὐ tal acento, sino que pronunciaban esta palabra «más, aguda» [de lo que se pronunciaría οὗ] o, simplemente, «un tanto aguda», como le correspondería (aunque como proclítica no tenía acento) por el lugar que ocupaba en el verso al comienzo del cuarto pie. En las ediciones de la *Ilíada* ha prevalecido οὐ.

369 Frg. B 35, vv. 14-15 (Diels). Las últimas palabras de Empédocles tienen significado diverso según se separen; si ponemos coma después de ζωρά τε («y las puras»), tendremos el sentido: «y las cosas [ahora] puras estaban mezcladas antes»; pero si ponemos la coma después de πρίν «antes», el sentido será: «y las cosas que antes eran puras estaban [ahora] mezcladas». Eudoro de Sousa (pág. 251) piensa que el único sentido concorde con la doctrina de Empédocles se obtiene poniendo la coma entre πρίν y κέκρητο. Y lo mismo O. Gigon, que traduce: «und was rein gewesen war, mischte sich jetzt» («y lo que había sido puro, se mezcló ahora»). Else, por el

contrario, traduce: «and [became] unmixed, / [things] before mixed». Hardy se muestra cauto: «celles qui étaient pures auparavant se trouvaient mélangées», dejando al lector que ponga la coma a su arbitrio, antes o después de «auparavant». También en mi traducción puede ponerse la coma antes o después de «puras»; no conociendo bien la doctrina de Empédocles, cualquier decisión sería arriesgada. Las palabras de Aristóteles no dan pie para ella.

370 *Ilíada* X 251-252: παρῴχηκεν δὲ πλέω νύξ / τῶν δύο μοιράων, τριτάτη δ' ἔτι μοῖρα λέλειπται («la noche ha recorrido más / de las dos partes, pero todavía queda la tercera parte»). Un escolio del ms. *Venetus* 453 (B) ha conservado el problema, con la solución atribuida a Aristóteles; solución que Hardy califica de más pueril que el problema mismo. Éste era: si la noche ha recorrido más de dos terceras partes, ¿cómo puede decir Odiseo que todavía queda la tercera parte? En la solución atribuida a Aristóteles, la anfibología afecta más bien a τῶν δύο μοιράων, lo cual bastaría para dudar de que tal solución sea suya, pues en el texto de la *Poética* se dice expresamente que el sentido doble corresponde a πλείω. Por lo demás, un escolio del ms. *Venetus* 454 (A) señala el verso 253 como sospechoso, porque 1) el querer precisar con exactitud de astrónomo el tiempo ya pasado y el todavía disponible no es propio de Homero, y 2) tampoco lo es el uso del artículo en genitivo plural ante δύο, pues Homero dice οἱ δύο y τοὺς δύο, pero no τῶν δύο ni τοῖς δύο.

371 ¿Por qué la mezcla de vino y agua, aunque tenga tanta agua como vino, se llama vino y no agua, o por qué no se le da otro nombre que mencione o recuerde los dos componentes? Aristóteles explica tal designación por «la costumbre del lenguaje». La costumbre se debe sin duda a que en la mezcla persisten, aunque diluidos, el sabor y el color del vino, porque el agua no tiene de suyo tales accidentes.

372 *Ilíada* XXI 592. Y en XVIII 613, al describir las armas que Hefesto fabrica para Aquiles, el poeta menciona κνημῖδας ἑανοῦ κασσιτέροιο («grebas de maleable estaño»). En ambos casos «grebas de estaño», siendo las grebas de bronce, pues de estaño apenas ofrecerían resistencia. (Algunos, no sé con qué fundamento, han pensado que κασσίτερος designaba primitivamente, y también en Homero, no el estaño, sino una mezcla de plata y plomo de la que se fabricaban corazas, escudos y grebas.) Homero llama, pues, «estaño», en los pasajes citados, a lo que se suele llamar «bronce», es decir, la aleación de cobre y estaño; y lo llama así, según Aristóteles, por lo mismo que se llama «vino» a la mezcla de vino y agua. Sin embargo, en la citada aleación metálica domina con mucho el cobre (χαλκός: 75 % como mínimo).

Es curioso que, siendo tan antiguo el procedimiento de la aleación de cobre y estaño, su resultado no tuviera en griego nombre peculiar, pues se llama también χαλκός «cobre», como el elemento predominante, o χαλκὸς κεκραμένος «cobre mezclado». Tampoco en lat. *aes* significaba propiamente «bronce», sino «metal» o «mineral metalífero», aunque por extensión se aplicó especialmente a la aleación de cobre y estaño. La palabra «bronce» (al., fr., ingl. *bronze*) es tardía en las lenguas europeas; procede del it. *bronzo*, atestiguado en lat. medieval como *brundium*, de origen incierto, probablemente reducible a una designación del *cobre*, tanto

si se deriva del persa *biring* «cobre» como si se apoya en el lat. *aes Brundusi* «cobre de Brindis».

[373] La palabra χαλκεύς «broncista» existía en griego cuando aún no se trabajaba el hierro. Por extensión se aplicó más tarde al «herrero».

[374] Por lo mismo que se llama χαλκεύς «broncista» al que trabaja el hierro, se dice de Ganimedes «que escancia el vino a Zeus» (Διὶ οἰνοχοεύειν), aunque lo que escanciaba era néctar. En ambos casos «la costumbre del lenguaje» motivó la ampliación del significado de la palabra. (En *Ilíada* IV 2-3 leemos también: μετὰ δέ σφισι πότνια Ἥβη / νέκταρ ἐῳνοχόει, «y en medio de ellos la augusta Hebe / escanciaba néctar»).

No hay razón para alterar el orden de los ejemplos que pone Aristóteles, como se ha hecho en ediciones modernas, pasando ὅθεν εἴρηται... οἶνον a la lín. 28, después de οἰνόν φασιν εἶναι, y ὅθεν πεποίηται... κασσιτέροιο a la lín. 30, después de ἐργαζομένους (así J. Hardy, que anota en el aparato crítico: «28-31 duorum exemplorum ὅθεν εἴρηται... ὅθεν πεποίηται in codd. locus permutatus est», y en su traducción E. Schlesinger y O. Gigon). Riccoboni mantiene el orden correcto, como también Heinsio. Y Bekker lo conserva igualmente. Este orden, además de ser el de los códices, es mucho más lógico: *Por la costumbre del lenguaje* se llama «vino» a la mezcla de vino y agua, y «broncistas» a los que trabajan el hierro. Pues bien —se razona implícitamente—, si se llama «vino» a la mezcla de vino y agua, no debe extrañarnos que Homero llame «estaño» a la mezcla (aleación) de estaño y cobre; y si llamamos «broncistas» a los que trabajan el hierro, no debe sorprendernos que el poeta diga de Ganimedes que «escancia vino» cuando escancia néctar. El primer ejemplo se basa en la paridad de dos mezclas; el segundo, en la de dos actividades. En ambos se produce una especie de metáfora o traslación, desde lo que ya es costumbre del lenguaje: llamar «vino» a la mezcla de vino y agua, y «broncista» al que trabaja el hierro, a casos similares: llamar «estaño» a la mezcla de estaño y cobre, y «escanciador de vino» al que escancia néctar.

[375] El pasaje homérico se halla en *Ilíada* XX 272. La pesada lanza de Eneas perfora dos de las cinco capas con que Hefesto había hecho el escudo de Aquiles, «pues cinco capas había juntado el [dios] cojo: dos de bronce; dos, en el interior, de estaño, y una de oro» (vv. 270-272); «en ésta, pues, se detuvo la broncínea lanza». Parece contradictorio que, tal como estaba constituido el escudo, la lanza atravesara dos capas y se detuviera en la de oro. Había, primero, dos capas de bronce; luego, en el interior, dos de estaño, y, finalmente, una de oro. Sin duda en la enumeración se toma como punto de partida la parte cóncava del escudo, pues parece lógico que la capa de oro estuviese del lado más visible. En tal caso, la lanza, que ha perforado dos capas, se detiene en la tercera, que es la segunda de las dos de estaño. Y si, para evitar la contradicción, se dice que la capa de oro estaba en la parte cóncava, y las dos de bronce, en la convexa, como las dos de estaño están «en el interior», entre el bronce y el oro, resultará que la lanza, al perforar las dos de bronce, se detiene en la primera de estaño. ¿Cómo puede Homero decir que se detiene en la de oro?

La solución que daban los antiguos, tal como se conserva en los escolios de los *Veneti* A y B, es la siguiente: la lámina de oro ha amortiguado el ímpetu de la lanza, de modo que ni siquiera puede ya atravesar la segunda capa de estaño, a pesar de ser éste el metal más blando de los que componían el escudo. La detención de la lanza se debe, por tanto, a la lámina de oro. Hardy observa que esta solución, que recuerda la casuística moral del célebre jesuita vallisoletano Escobar y Mendoza, afecta más a ἔσχετο que a τῇ. Goya y Muniain aduce otra, ingeniosa, pero también inconsistente: «Zoilo [el objetante contra Homero] debia considerar, que ἔλασσε aquí no significa *pasar*, sino *abollar*: y así la lanza dobló las dos láminas, la de oro, y la primera de estaño, pero ninguna pasó; porque la embotó la de oro, y luego resurtiéron las dos vueltas á su estado por la virtud elástica». El texto: δύω μὲν ἔλασσε διὰ πτύχας («pasó a través de dos láminas») no permite tal interpretación.

Ya Aristarco atetizó los cuatro versos 269-272, basándose en que el escudo fabricado por Hefesto debía ser totalmente invulnerable, y cuando el verso 268 reaparece en el canto XXI, en un contexto muy semejante a éste, no lleva ninguna añadidura.

376 Quizá el mismo que Platón menciona en *Ion* 530d, al lado de Metrodoro de Lámpsaco y Estesímbroto de Taso, como gran conocedor de Homero.

377 Icario, según *Odisea* I 329, se llamaba el padre de Penélope (κούρη Ἰκαρίοιο, περίφρων Πηνελόπεια), abuelo, por tanto, de Telémaco. El error parece estar en suponer que el padre de Penélope tenía que ser lacedemonio. Partiendo de este supuesto, algunos críticos de Homero consideraban absurdo que el hijo de Odiseo, al ir a Lacedemonia, no fuese a casa de su abuelo.

378 Cf. *supra*, 60a27.

379 «Bien sabido es —comenta Goya y Muniain— que Zeuxis á instancia de los Crotoniates pintó á Helena mas bella de lo que puede ser naturalmente una muger: y que para esto se propuso por dechado á cinco doncellas hermosísimas, tomando de cada una la belleza en que mas resplandecia; porque *non putavit, omnia, quae quaereret ad venustatem, in uno corpore reperire se posse; ideo quod nihil simplici in genere omni ex parte perfectum natura expolivit* ["no creyó que pudiera hallar en un solo cuerpo todo lo que buscaba para la hermosura, ya que la naturaleza no formó en un único género nada totalmente perfecto"]. Cic. de inv. Lib. 2. Capítulo primero» (pág. 131).

380 Sólo si se dan estas condiciones, es decir, si el poeta afirma lo mismo que ha negado o niega lo mismo que ha afirmado, y lo afirma o niega en orden a lo mismo y en el mismo sentido en que lo ha negado o afirmado, puede concluirse que hay contradicción del poeta consigo mismo o con lo que puede pensar un hombre sensato. Sólo entonces será justo reprocharle su contradicción.

381 La intervención de Egeo en favor de Medea, en la tragedia de Eurípides conocida por el nombre de la protagonista (versos 663 ss.), le parece a Aristóteles un ejemplo injustificado de recurso a lo irracional. «Egeo que era Rey de Atenas, viene á Corinto á visitar á su amigo Jason nuevo

esposo de Creusa hija del Rey Creonte; y creyendo neciamente á las palabras de Medéa, con quien no tenia obligacion ninguna, le promete asegurarla, para que sin miedo cometa el horrible atentado de quemar con hechizos á Creusa» (Goya y Muniain, pág. 131).

Según O. Gigon, pág. 80, se trataría de la obra perdida de Eurípides titulada *Egeo*, que era una especie de continuación de *Medea*. Ésta, después de haber dado muerte a sus hijos y huido de Corinto, se casa con Egeo, rey de Atenas, ya entrado en años, y quiere eliminar a Teseo, el hijo que Egeo había tenido en su primer matrimonio. Descubre el padre la intriga en el último momento y expulsa a Medea. No sabemos si Aristóteles se refiere a toda la obra o a una escena en concreto.

382 Cf. *supra*, 54a29 y nota 215.

383 «1.ª Si el poëta ha usado *lo imposible*, se responderá, que de aqui han resultado muchos primores, que compensan el defecto. 2.ª Si ha tenido mala elección por ignorancia, o por otra causa, se responderá, que esta falta es del hombre, y no de la poësía, y que la cosa está perfectamente pintada. 3.ª Si se han pintado las cosas de otra manera, que lo que ellas son, se dirá, que las ha pintado como debian ser. 4.ª Si no se han pintado ni como son, ni como debian ser, se responderá, que se han pintado como se dice que son, segun fama y comun opinion. 5.ª Si se han pintado de un modo contrario a la fama y comun opinion, se responderá, que se han pintado según la verdad del hecho. 6.ª Si se han pintado de un modo poco conveniente, se dirá, que las circunstancias del tiempo, del lugar, de las personas, &c. lo requerían asi. Estos son los seis lugares comunes de donde se sacan las soluciones de las cosas. Hay otros seis igualmente aprobados para las expresiones. 1.º Diciendo, que es una palabra extraña γλώττα [*sic*]. 2.º Por la metáfora. 3.º Por el tono de la voz o el acento. 4.º Por la puntuacion. 5.º Por el sentido doble de una palabra, lo que no es defecto del pensamiento. 6.º Por el enlace con las palabras antecedentes o subseqüentes. Todo lo que no se puede justificar por alguna de estas razones es defectuoso, y se ha de abandonar a la crítica» (Batteux, trad. de Flórez Canseco, págs. 230-231).

Capítulo 26

384 Es decir, la tragedia, que no narra como la epopeya, sino que todo lo que dice lo pone ante los ojos de los espectadores mediante la imitación de los personajes de la fábula por los actores. Ésta parece ser la tesis de Platón en *República* III 397-398 y *Leyes* II 658d-e.

385 «El Disco era una rodaja grande que los mozos Griegos jugando arrojaban al ayre á qual podia mas; y el que la tiraba mas léjos, ese ganaba. El Flautero, pues, estravagante al tocar la tal tonada del Disco, se contorneaba ó cantoneaba para remedar los bamboleos del disco y de los que lo arrojaban: y quando tocaba la Escíla, cogia del brazo al que guiaba la danza, como á quien tenia mas cerca, en ademan de querer tragárselo, á la manera que la Escíla en Homero arrebata los marineros de la nave, y en un instante por diversas bocas se los engulle» (Goya y Muniain, pág. 132).

El mito de Escila fue tratado con frecuencia por los poetas, pero no consta que alguna vez le dedicaran una tragedia. La *Escila* a que se refiere

Aristóteles en 54a31, al hablar de «la lamentación de Odiseo», y en este pasaje, censurando la gesticulación excesiva de los malos flautistas, formaba parte de la corona de ditirambos titulada *Odisea*, compuesta por Timoteo de Mileto. El flautista representaba en esta obra a Escila, y tiraba de las vestiduras de Odiseo, representado por el corifeo, aludiendo así al peligro que el héroe había corrido, según la narración homérica, al pasar frente al antro del monstruo marino (cf. Joh. Schmidt, *Paulys R. E. d. Cl. A. W.*, 2. Reihe, 5. Halbband, 650).

[386] Minisco, actor trágico, natural de Cálcide, en Eubea; contemporáneo de Esquilo, que lo utilizó como deuteragonista o segundo actor.

[387] Calípides fue un actor célebre, sumamente vanidoso, contemporáneo de Alcibíades, Agesilao y Jenofonte. Éste, en *Simposio* III 11, dice que Calípides presumía de ser capaz de hacer llorar a muchos. Plutarco, *Vida de Agesilao* 21, refiere que el espartano trató al actor de bufón. Aristóteles parece hacer suya la opinión de Minisco sobre Calípides, al ponerle luego, 62a9, al mismo nivel de los malos actores de su propio tiempo.

[388] Del actor Píndaro sólo sabemos lo que aquí se dice.

[389] «Éstos» = Calípides y Píndaro; «aquéllos» = los actores antiguos, señaladamente Minisco. Aristóteles está exponiendo, sin nombrar a Platón, la tesis sostenida por éste en varios lugares, especialmente en el ya citado de *Leyes* 658d, donde se considera a la tragedia como apropiada para dar gusto «a mujeres instruidas y a muchachos jóvenes y quizá a la multitud», pero no a hombres maduros y superiores al nivel común.

[390] Ni de este Sosístrato ni de Mnasíteo de Opunte tenemos más noticia que la de Aristóteles. Parece que ambos habían ya muerto cuando se escribió la *Poética*, a juzgar por el tiempo de ἐποίει «hacía».

[391] Cf. *supra*, 50b18 y 53b4-6.

[392] Cf. *supra*, 49b18-19.

[393] El «metro» propio de la epopeya es el «heroico», es decir, el hexámetro (cf. *supra*, 59b31 ss.), que es «el más reposado y amplio de los metros» (*ibid.*). Según lo expuesto allí y aquí por Aristóteles, una epopeya debe tener unidad de acción, pero no debe incluir una sola acción, porque, si ésta se expone brevemente, en pocos o relativamente pocos hexámetros, parecerá manca; y, si se le quiere dar la amplitud que parece pedir el verso utilizado, habrá que alargarla artificialmente, con lo cual parecerá diluida y aguada. La *Ilíada* y la *Odisea*, modelos en su género, alcanzan la amplitud debida gracias a los episodios, que son acciones distintas de la principal, pero subordinadas a ella.

[394] Parece seguro que la *Poética* es obra incompleta. Sin duda seguiría al texto que aquí termina un libro II, en que Aristóteles trataría de la comedia y de la poesía yámbica. Al fin del códice de Eton que contiene la trad. lat. de Guillermo de Moerbeke y parece haber sido escrito hacia el a. 1300, se lee: *primus aristotilis de arte poetica liber explicit*; y en el Catálogo de las obras de Aristóteles en Dióg. Laercio V 24 (83), Πραγματεία τέχνης ποιητικῆς α' β' (v. P. Moraux, *Les listes anciennes des ouvrages d'Aristote*, pág. 25); finalmente, en la *vita Hesychiana* (75), τέχνης ποιητικῆς β.

«Este modo de concluir —observa Goya y Muniain, pág. 133— está denotando lo que tantas veces se ha dicho, que no tenemos completa la Poética de Aristóteles: porque si fuera este el último capítulo, haria, como suele, un epílogo general de todo lo contenido en el discurso de la obra; y no solo de los últimos puntos inmediatos. Lo cierto es, que no vemos aquí cumplida la palabra que nos dió arriba, de tratar particularmente de la Comedia: y que la hubiese cumplido, consta del Lib. 3. de su Retórica, obra acabadísima, donde dice: περὶ δὲ τῶν γελοίων... εἴρηται πόσα εἴδη γελοῖον [*sic*] ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς: Este asunto de las *cosas que hacen reir* pertenece á la Comedia; y apénas hallamos una definicion diminuta de lo risible ó gracioso en la que dió de la Comedia: siendo así que aquí supone haber tratado de todas las especies de graciosidades ridículas muy de propósito *en los Libros de la Poética*; y por eso se remite á ellos, escusándose de hablar en lo tocante á la Retórica, por haberlas esplicado antes difusamente. Donde también se ha de notar, que los llama *Libros*, y ahora no existe sino uno, y ese muy breve, y al parecer interpolado y truncado, y por la misma causa muy dificil de entenderlo en muchos pasages. Tampoco es creible que no hablase aparte de la Ditirámbica y Mímica, ó *Nómica* (como muchos entienden y llaman esta especie diversa de las otras) muy celebradas en su tiempo, un Autor tan diligente, que no se desdeña de tocar tantas menudencias de la Poesía, hasta las letras y sílabas de que se componen los versos. Con todo eso nos deja en una ignorancia total de lo que fuéron estas artes: y solo sabemos que pudieron dar ocasion, la primera á la formacion de la Tragedia; y la segunda a la Comedia. Pues de la Poesía Lírica, parte tan principal, no dice una palabra, sino es que sea lo que insinúa como depaso acerca de los himnos y alabanzas en verso de las personas ilustres, divinas ó heroycas, que pudiéron dar motivo á poemas mas estensos».

APÉNDICES

APÉNDICE I

TEXTOS DE ARISTÓTELES O DE SUS COMENTARISTAS SOBRE LA COMPASIÓN, EL TEMOR Y LA CATARSIS

Ἔστω δὴ ἔλεος λύπη τις ἐπὶ φαινομένῳ κακῷ φθαρτικῷ καὶ λυπηρῷ τοῦ ἀναξίου τυγχάνειν, ὃ κἂν αὐτὸς προσδοκήσειεν ἂν παθεῖν ἢ τῶν αὐτοῦ τινά, καὶ τοῦτο, ὅταν πλησίον φαίνηται· δῆλον γὰρ ὅτι ἀνάγκη τὸν μέλλοντα ἐλεήσειν ὑπάρχειν τοιοῦτον οἷον οἴεσθαι παθεῖν ἄν τι κακὸν ἢ αὐτὸν ἢ τῶν αὐτοῦ τινά, καὶ τοιοῦτο κακὸν οἷον εἴρηται ἐν τῷ ὅρῳ ἢ ὅμοιον ἢ παραπλήσιον.

Διὸ οὔτε οἱ παντελῶς ἀπολωλότες ἐλεοῦσιν (οὐδὲν γὰρ ἂν ἔτι παθεῖν οἴονται· πεπόνθασι γάρ) οὔτε οἱ ὑπερευδαιμονεῖν οἰόμενοι, ἀλλ' ὑβρίζουσιν· εἰ γὰρ ἅπαντα οἴονται ὑπάρχειν τἀγαθά, δῆλον ὅτι καὶ τὸ μὴ ἐνδέχεσθαι παθεῖν μηδὲν κακόν· καὶ γὰρ τοῦτο τῶν ἀγαθῶν.

Εἰσὶ δὲ τοιοῦτοι οἷοι νομίζειν παθεῖν ἂν οἵ τε πεπονθότες ἤδη καὶ διαπεφευγότες, καὶ οἱ πρεσβύτεροι καὶ διὰ τὸ φρονεῖν καὶ δι' ἐμπειρίαν, καὶ οἱ ἀσθενεῖς, καὶ οἱ δειλότεροι μᾶλλον, καὶ οἱ πεπαιδευμένοι· εὐλόγιστοι γάρ. καὶ οἷς ὑπάρχουσι γονεῖς ἢ τέκνα ἢ γυναῖκες· αὐτοῦ τε γὰρ ταῦτα, καὶ οἷα παθεῖν τὰ εἰρημένα. καὶ οἱ μήτε ἐν ἀνδρίας πάθει ὄντες, οἷον ἐν ὀργῇ ἢ θάρρει (ἀλόγιστα γὰρ τοῦ ἐσομένου ταῦτα) μήτ' ἐν ὑβριστικῇ διαθέσει (καὶ γὰρ οὗτοι ἀλόγιστοι τοῦ πείσεσθαί τι), ἀλλ' οἱ μεταξὺ τούτων. μήτ' αὖ φοβούμενοι σφόδρα· οὐ γὰρ ἐλεοῦσιν οἱ ἐκπεπληγμένοι διὰ τὸ εἶναι πρὸς τῷ οἰκείῳ πάθει.

Κἂν οἴωνταί τινας εἶναι ἐπιεικεῖς· ὁ γὰρ μηδένα οἰόμενος πάντας οἰήσεται

Sea, pues, la compasión cierta pena por un mal manifiesto, destructivo o penoso, de quien no merece recibirlo; mal que también uno cree poder padecer o que lo puede padecer alguno de los suyos, y esto, cuando se muestre cercano. Pues evidentemente es necesario que quien ha de compadecer se halle en tal situación que piense que puede sufrir algún mal o él o alguno de los suyos, y un mal tal como se ha dicho en la definición o semejante o aproximado.

Por eso no sienten compasión ni los totalmente perdidos (creen, en efecto, que ya no les queda nada que padecer, pues ya lo han padecido) ni los que se creen sumamente dichosos, los cuales más bien se muestran insolentes; pues si creen tener a su disposición todos los bienes, es evidente que también el no poder sufrir ningún mal; pues también éste es uno de los bienes.

En cambio, son tales como para pensar que pueden padecer quienes ya han padecido pero se han puesto a salvo, y los de edad avanzada, tanto por prudencia como por experiencia, y los débiles, y más los temerosos, y los instruidos, pues son muy reflexivos. Y los que tienen padres o hijos o mujeres; pues éstos son suyos, y capaces de padecer los males dichos. Y los que ni están en una pasión valerosa, como la ira o la audacia (pues estos sentimientos no miran al futuro), ni en una disposición insolente (pues también éstos olvidan que pueden sufrir algún mal), sino los que se hallan en posición intermedia. Ni tampoco los muy atemorizados; pues no sienten compasión los aterrados, por estar atentos al sufrimiento propio.

Y si creen que algunos son buenos; pues quien no cree que lo sea nadie,

1386a ἀξίους εἶναι κακοῦ. καὶ ὅλως δὴ ὅταν ἔχῃ οὕτως ὥστ' ἀναμνησθῆναι τοιαῦτα συμβεβηκότα ἢ αὐτῷ ἢ τῶν αὐτοῦ, ἢ ἐλπίσαι γενέσθαι ἢ αὐτῷ ἢ τῶν αὐτοῦ.

Ὡς μὲν οὖν ἔχοντες ἐλεοῦσιν, εἴρηται, ἃ δ' ἐλεοῦσιν, ἐκ τοῦ ὁρισμοῦ δῆλον· ὅσα τε γὰρ τῶν λυπηρῶν καὶ ὀδυνηρῶν φθαρτικά, πάντα ἐλεεινά, καὶ ὅσα ἀναιρετικά, καὶ ὅσων ἡ τύχη αἰτία κακῶν μέγεθος ἐχόντων.

Ἔστι δ' ὀδυνηρὰ μὲν καὶ φθαρτικὰ θάνατοι καὶ αἰκίαι σωμάτων καὶ κακώσεις καὶ γῆρας καὶ νόσοι καὶ τροφῆς ἔνδεια, ὧν δ' ἡ τύχη αἰτία κακῶν, ἀφιλία, ὀλιγοφιλία (διὸ καὶ τὸ διεσπᾶσθαι ἀπὸ τῶν φίλων καὶ συνήθων ἐλεεινόν), αἶσχος, ἀσθένεια, ἀναπηρία. καὶ τὸ ὅθεν προσῆκεν ἀγαθόν τι πρᾶξαι, κακόν τι συμβῆναι. καὶ τὸ πολλάκις τοιοῦτον. καὶ τὸ πεπονθότος γενέσθαι τι ἀγαθόν, οἷον Διοπείθει τὰ παρὰ βασιλέως τεθνεῶτι κατεπέμφθη. καὶ τὸ ἢ μηδὲν γεγενῆσθαι ἀγαθόν, ἢ γενομένων μὴ εἶναι ἀπόλαυσιν.

Ἐφ' οἷς μὲν οὖν ἐλεοῦσι, ταῦτα καὶ τὰ τοιαῦτά ἐστιν· ἐλεοῦσι δὲ τούς τε γνωρίμους, ἐὰν μὴ σφόδρα ἐγγὺς ὦσιν οἰκειότητι· περὶ δὲ τούτους ὥσπερ περὶ αὐτοὺς μέλλοντας ἔχουσιν. διὸ καὶ Ἄμασις ἐπὶ μὲν τῷ υἱεῖ ἀγομένῳ ἐπὶ τὸ ἀποθανεῖν οὐκ ἐδάκρυσεν, ὥς φασιν, ἐπὶ δὲ τῷ φίλῳ προσαιτοῦντι· τοῦτο μὲν γὰρ ἐλεεινόν, ἐκεῖνο δὲ δεινόν· τὸ γὰρ δεινὸν ἕτερον τοῦ ἐλεεινοῦ καὶ ἐκκρουστικὸν τοῦ ἐλέου καὶ πολλάκις τῷ ἐναντίῳ χρήσιμον. ἔτι ἐλεοῦσιν ἐγγὺς αὐτοῖς τοῦ δεινοῦ ὄντος. καὶ τοὺς ὁμοίους ἐλεοῦσι κατὰ ἡλικίας, κατὰ ἤθη, κατὰ ἕξεις, κατὰ ἀξιώματα, κατὰ γένη· ἐν πᾶσι γὰρ τούτοις μᾶλλον φαίνεται καὶ αὐτῷ ἂν ὑπάρξαι· ὅλως γὰρ καὶ ἐνταῦθα δεῖ λαβεῖν, ὅτι ὅσα ἐφ' αὐτῶν φοβοῦνται, ταῦτα ἐπ' ἄλλων γιγνόμενα ἐλεοῦσιν.

Ἐπεὶ δ' ἐγγὺς φαινόμενα τὰ πάθη ἐλεεινά ἐστι, τὰ δὲ μυριοστὸν ἔτος γε-

creerá que todos son merecedores de mal. Y, en general, cuando 1386a
uno se halla en tal situación que puede acordarse de que tales desgracias le han ocurrido a él o a alguno de los suyos, o temer que le sucedan a él o a alguno de los suyos.

Queda, pues, dicho en qué situaciones se siente compasión. Qué cosas se compadecen, se ve por la definición. En efecto, de las cosas tristes y dolorosas, cuantas son destructivas, todas mueven a compasión, y cuantas pueden causar ruina, y todos los grandes males que dependen de la fortuna.

Son cosas dolorosas y destructivas las muertes, las heridas, los daños corporales, la vejez, las enfermedades, la falta de alimento, y los males causados por la fortuna, la carencia o la escasez de amigos (por eso también ser arrancado de sus amigos y allegados mueve a compasión), la fealdad, la endeblez, la mutilación. Y que, de donde correspondía obtener un bien, resulte un mal. Y que esto se repita mucho. Y que le llegue a uno un bien cuando es ya irremediable su sufrimiento, por ejemplo cuando a Diopites le llegaron, después de muerto, los presentes del rey. Y que o no le suceda a uno nada bueno, o que, una vez sucedido, no pueda disfrutarlo.

Así, pues, las cosas por las que uno se compadece son éstas y otras semejantes. Se compadece a los conocidos si su familiaridad no es demasiado estrecha; en cuanto a éstos, es como si uno mismo estuviera en su caso. Por eso no lloró Amasis, según dicen, por el hijo que era conducido a la muerte, mas sí por el amigo que pedía limosna; esto, en efecto, era lastimoso; aquello, en cambio, terrible; pues lo terrible es distinto de lo lastimoso y excluye la compasión, y muchas veces sirve para lo contrario. También se siente compasión cuando lo terrible está cerca de uno. Y se compadece a los semejantes por la edad, por las costumbres, por la manera de ser, por las dignidades, por el linaje. En todos éstos, efectivamente, se pone más de manifiesto que también a uno mismo puede sucederle. Pues, en general, se debe también admitir aquí que todo lo que uno teme para sí lo compadece al sucederle a otros.

Y, puesto que los sufrimientos próximos mueven a compa-

νόμενα ἢ ἐσόμενα οὔτ' ἐλπίζοντες οὔτε μεμνημένοι ἢ ὅλως οὐκ ἐλεοῦσιν ἢ οὐχ ὁμοίως, ἀνάγκη τοὺς συναπεργαζομένους σχήμασι καὶ φωναῖς καὶ ἐσθῆτι καὶ ὅλως τῇ ὑποκρίσει ἐλεεινοτέρους εἶναι· ἐγγὺς γὰρ ποιοῦσι φαίνεσθαι τὸ κακὸν πρὸ ὀμμάτων ποιοῦντες, ἢ ὡς μέλλον ἢ ὡς γεγονός. καὶ
1386b τὰ γεγονότα ἄρτι ἢ μέλλοντα διὰ ταχέων ἐλεεινότερα διὰ τὸ αὐτό, καὶ τὰ σημεῖα καὶ τὰς πράξεις, οἷον ἐσθῆτάς τε τῶν πεπονθότων καὶ ὅσα τοιαῦτα, καὶ λόγους καὶ ὅσα ἄλλα τῶν ἐν τῷ πάθει ὄντων, οἷον ἤδη τελευτώντων. καὶ μάλιστα τὸ σπουδαίους εἶναι ἐν τοῖς τοιούτοις καιροῖς ὄντας ἐλεεινόν· ἅπαντα γὰρ ταῦτα διὰ τὸ ἐγγὺς φαίνεσθαι μᾶλλον ποιεῖ τὸν ἔλεον, καὶ ὡς ἀναξίου ὄντος καὶ ἐν ὀφθαλμοῖς φαινομένου τοῦ πάθους.

Ῥητορικῆς Β. 5, 1382a21-1383a12

Ἔστω δὴ φόβος λύπη τις ἢ ταραχὴ ἐκ φαντασίας μέλλοντος κακοῦ φθαρτικοῦ ἢ λυπηροῦ· οὐ γὰρ πάντα τὰ κακὰ φοβοῦνται, οἷον εἰ ἔσται ἄδικος ἢ βραδύς, ἀλλ' ὅσα λύπας μεγάλας ἢ φθορὰς δύναται, καὶ ταῦτ' ἐὰν μὴ πόρρω ἀλλὰ σύνεγγυς φαίνηται ὥστε μέλλειν. τὰ γὰρ πόρρω σφόδρα οὐ φοβοῦνται· ἴσασι γὰρ πάντες ὅτι ἀποθανοῦνται, ἀλλ' ὅτι οὐκ ἐγγύς, οὐδὲν φροντίζουσιν.

Εἰ δὴ ὁ φόβος τοῦτ' ἐστίν, ἀνάγκη τὰ τοιαῦτα φοβερὰ εἶναι ὅσα φαίνεται δύναμιν ἔχειν μεγάλην τοῦ φθείρειν ἢ βλάπτειν βλάβας εἰς λύπην μεγάλην συντεινούσας. διὸ καὶ τὰ σημεῖα τῶν τοιούτων φοβερά· ἐγγὺς γὰρ φαίνεται τὸ φοβερόν· τοῦτο γάρ ἐστι κίνδυνος, φοβεροῦ πλησιασμός. τοιαῦτα δὲ ἔχθρα τε καὶ ὀργὴ δυναμένων ποιεῖν τι· δῆλον γὰρ ὅτι βούλονται, ὥστε ἐγγύς εἰσι τοῦ ποιεῖν. καὶ ἀδικία δύναμιν ἔχουσα· τῷ προαιρεῖσθαι γὰρ ὁ ἄδικος ἄδικος. καὶ ἀρετὴ
1382b ὑβριζομένη δύναμιν ἔχουσα· δῆλον γὰρ ὅτι προαιρεῖται

sión, mientras que los alejados diez mil años en el pasado o en el futuro, por no temerlos ni recordarlos, o no mueven a compasión en absoluto o no con igual fuerza, necesariamente los que se ayudan con gestos, con la voz, con el vestido y, en general, con la representación, despiertan más la compasión. Hacen, en efecto, que el mal se muestre próximo poniéndolo ante los ojos, o como inminente o como acaecido. Y lo que ha sucedido recientemente o va a suceder muy pronto excita más la compasión por 1386b
eso mismo. Y las señales y las acciones, por ejemplo las vestiduras de los que han padecido y demás cosas semejantes, y las palabras y cuanto manifiestan los que padecen, por ejemplo los que están a punto de morir. Y sobre todo mueve a compasión que sean esforzados estando en tales situaciones, pues todas estas cosas, por mostrarse próximas, acrecientan la compasión, y cuando nos parece que el sufrimiento es inmerecido y lo vemos con nuestros ojos.

Retórica B. 5, 1382a21-1383-a12

Sea, pues, el temor cierta pena o turbación ante la idea de un mal futuro, destructivo o penoso. Pues no se temen todos los males, por ejemplo que uno vaya a ser injusto o tardo, sino los que pueden causar grandes penas o destrucciones, y éstos, cuando no parecen lejanos, sino tan próximos como si estuvieran a punto de suceder. Pues no se teme lo muy lejano; todos, en efecto, saben que han de morir, pero, como no está próximo, no se preocupan.

Pues bien, si el temor es esto, necesariamente será temible todo lo que parezca tener gran poder para destruir o causar daños capaces de producir gran pena. Por eso también son temibles las señales de tales causas; pues [entonces] lo temible parece próximo; esto, efectivamente, es el peligro: la proximidad de lo temible. Y son tales el odio y la ira de quienes pueden hacer daño; pues su voluntad es evidente, de suerte que están próximos a hacerlo. Y la injusticia dotada de poder; pues el injusto es injusto voluntariamente. Y el valor ultrajado, cuando tiene poder; pues es evidente que, cuando es ultrajado, se pro- 1382b

μέν, ὅταν ὑβρίζηται, ἀεί, δύναται δὲ νῦν. καὶ φόβος τῶν δυναμένων τι ποιῆσαι· ἐν παρασκευῇ γὰρ ἀνάγκη εἶναι καὶ τὸν τοιοῦτον. ἐπεὶ δ' οἱ πολλοὶ χείρους καὶ ἥττους τοῦ κερδαίνειν καὶ δειλοὶ ἐν τοῖς κινδύνοις, φοβερὸν ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ τὸ ἐπ' ἄλλῳ αὐτὸν εἶναι, ὥστε οἱ συνειδότες πεποιηκότι τι δεινὸν φοβεροὶ ἢ κατειπεῖν ἢ ἐγκαταλιπεῖν. καὶ οἱ δυνάμενοι ἀδικεῖν τοῖς δυναμένοις ἀδικεῖσθαι· ὡς γὰρ ἐπὶ τὸ πολὺ ἀδικοῦσιν οἱ ἄνθρωποι, ὅταν δύνωνται. καὶ οἱ ἠδικημένοι ἢ νομίζοντες ἀδικεῖσθαι· ἀεὶ γὰρ τηροῦσι καιρόν. καὶ οἱ ἠδικηκότες, ἐὰν δύναμιν ἔχωσι, φοβεροί, δεδιότες τὸ ἀντιπαθεῖν· ὑπέκειτο γὰρ τὸ τοιοῦτο φοβερόν. καὶ οἱ τῶν αὐτῶν ἀνταγωνισταί, ὅσα μὴ ἐνδέχεται ἅμα ὑπάρχειν ἀμφοῖν· ἀεὶ γὰρ πολεμοῦσι πρὸς τοὺς τοιούτους. καὶ οἱ τοῖς κρείττοσιν αὐτῶν φοβεροί· μᾶλλον γὰρ ἂν δύναιντο βλάπτειν αὐτούς, εἰ καὶ τοὺς κρείττους. καὶ οὓς φοβοῦνται οἱ κρείττους αὐτῶν διὰ ταὐτό. καὶ οἱ τοὺς κρείττους αὐτῶν ἀνῃρηκότες. καὶ οἱ τοῖς ἥττοσιν αὐτῶν ἐπιτιθέμενοι· ἢ γὰρ ἤδη φοβεροὶ ἢ αὐξηθέντες. καὶ τῶν ἠδικημένων καὶ ἐχθρῶν ἢ ἀντιπάλων οὐχ οἱ ὀξύθυμοι καὶ παρρησιαστικοί, ἀλλ' οἱ πρᾶοι καὶ εἴρωνες καὶ πανοῦργοι· ἄδηλοι γὰρ εἰ ἐγγύς, ὥστ' οὐδέποτε φανεροὶ ὅτι πόρρω. πάντα δὲ τὰ φοβερὰ φοβερώτερα, ὅσα, ἂν ἁμάρτωσιν, ἐπανορθώσασθαι μὴ ἐνδέχεται, ἀλλ' ἢ ὅλως ἀδύνατα, ἢ μὴ ἐφ' ἑαυτοῖς ἀλλ' ἐπὶ τοῖς ἐναντίοις. καὶ ὧν βοήθειαι μή εἰσιν ἢ μὴ ῥᾴδιαι. ὡς δ' ἁπλῶς εἰπεῖν, φοβερά ἐστιν ὅσα ἐφ' ἑτέρων γιγνόμενα ἢ μέλλοντα ἐλεεινά ἐστιν.

Τὰ μὲν οὖν φοβερά, καὶ ἃ φοβοῦνται, σχεδὸν ὡς εἰπεῖν τὰ μέγιστα ταῦτ' ἐστίν· ὡς δὲ διακείμενοι αὐτοὶ φοβοῦνται, νῦν λέγωμεν. εἰ δή ἐστιν ὁ φόβος μετὰ προσδοκίας τοῦ πείσεσθαί τι φθαρτικὸν

pone siempre [vengarse], y ahora puede [hacerlo]. Y el temor en quienes pueden hacer daño; pues necesariamente estarán también éstos en disposición de hacerlo. Y, puesto que la mayoría de los hombres son más bien malos y esclavos del lucro y cobardes en los peligros, es temible casi siempre estar a merced de otro, de suerte que los cómplices de quien ha cometido un delito son temibles para él porque pueden o denunciarlo o dejarlo abandonado. Y los que pueden cometer injusticia, para los que pueden sufrirla; pues generalmente los hombres cometen injusticia cuando pueden. Y los que han sufrido injusticia o piensan que la están sufriendo; pues siempre aguardan la ocasión. Y los que han cometido injusticia, si tienen poder, son temibles, por miedo a recibir su merecido; habíamos admitido, en efecto, que tal situación es temible. Y los que luchan por las mismas cosas, cuando no es posible que las tengan ambos simultáneamente; pues guerrean siempre contra sus rivales. Y los temibles para quienes son más fuertes que nosotros; pues fácilmente podrán hacernos daño a nosotros, si pueden hacérselo incluso a otros más fuertes. Y los temidos por quienes son más fuertes que nosotros, por esto mismo. Y los que han suprimido a otros más fuertes que nosotros. Y los que atacan a quienes son más débiles que nosotros; pues o son temibles ya, o para cuando acrecienten sus fuerzas. Y, entre los agraviados o enemigos o rivales, no los irascibles y sinceros, sino los mansos, disimulados y astutos; pues no se nota si están a punto de atacar, de suerte que tampoco es nunca claro que estén lejos de hacerlo. Y todo lo temible es más temible si, cuando se ha hecho mal, no admite rectificación, sino que o es totalmente imposible o no depende de uno mismo sino de los contrarios. Y aquello en que no hay ayudas o no son fáciles. En suma, es temible todo aquello que, al sucederles o amenazar a otros, mueve a compasión.

Así, pues, las cosas temibles y temidas, las principales, por decirlo así, son más o menos las mencionadas. Digamos ahora en qué disposición se hallan los que temen. Si el temor, en efecto, va unido a la idea de que

πάθος, φανερὸν ὅτι οὐδεὶς φοβεῖται τῶν οἰομένων μηδὲν ἂν παθεῖν, οὐδὲ ταῦτα ἃ μὴ οἴονται παθεῖν, οὐδὲ τούτους ὑφ' ὧν μὴ οἴονται, οὐδὲ τότε ὅτε μὴ οἴονται.

Ἀνάγκη τοίνυν φοβεῖσθαι τοὺς οἰομένους τι παθεῖν ἄν, καὶ τοὺς ὑπὸ τούτων καὶ ταῦτα καὶ τότε.

Οὐκ οἴονται δὲ παθεῖν ἂν οὔτε οἱ ἐν
1383a εὐτυχίαις μεγάλαις ὄντες καὶ δοκοῦντες, διὸ ὑβρισταὶ καὶ ὀλίγωροι καὶ θρασεῖς (ποιεῖ δὲ τοιούτους πλοῦτος, ἰσχύς, πολυφιλία, δύναμις), οὔτε οἱ ἤδη πεπονθέναι πάντα νομίζοντες τὰ δεινὰ καὶ ἀπεψυγμένοι πρὸς τὸ μέλλον, ὥσπερ οἱ ἀποτυμπανιζόμενοι ἤδη· ἀλλὰ δεῖ τινὰ ἐλπίδα ὑπεῖναι σωτηρίας, περὶ οὗ ἀγωνιῶσιν. σημεῖον δέ· ὁ γὰρ φόβος βουλευτικοὺς ποιεῖ, καίτοι οὐδεὶς βουλεύεται περὶ τῶν ἀνελπίστων. ὥστε δεῖ τοιούτους παρασκευάζειν, ὅταν ᾖ βέλτιον τὸ φοβεῖσθαι αὐτούς, ὅτι τοιοῦτοί εἰσιν οἷοι παθεῖν· καὶ γὰρ ἄλλοι μείζους ἔπαθον· καὶ τοὺς ὁμοίους δεικνύναι πάσχοντας ἢ πεπονθότας, καὶ ὑπὸ τοιούτων ὑφ' ὧν οὐκ ᾤοντο, καὶ ταῦτα καὶ τότε ὅτε οὐκ ᾤοντο.

Πολιτικῶν Θ. 7, 1341b32-1342a16

Ἐπεὶ δὲ τὴν διαίρεσιν ἀποδεχόμεθα τῶν μελῶν ὡς διαιροῦσί τινες τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ, τὰ μὲν ἠθικὰ τὰ δὲ πρακτικὰ τὰ δ' ἐνθουσιαστικὰ τιθέντες, καὶ τῶν ἁρμονιῶν τὴν φύσιν πρὸς ἕκαστα τούτων οἰκείαν ἄλλην πρὸς ἄλλο μέρος τιθέασι, φαμὲν δ' οὐ μιᾶς ἕνεκεν ὠφελείας τῇ μουσικῇ χρῆσθαι δεῖν ἀλλὰ καὶ πλειόνων χάριν (καὶ γὰρ παιδείας ἕνεκεν καὶ καθάρσεως —τί δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν, νῦν μὲν ἁπλῶς, πάλιν δ' ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον—, τρίτον δὲ πρὸς διαγωγήν,

se va a sufrir algún dolor destructivo, es claro que no teme ninguno de los que creen que no pueden sufrir ningún mal, ni temen aquellas cosas que no creen que puedan acontecerles, ni a aquellos de quienes no creen que puedan recibir daño, ni cuando no creen que puedan hacérselo.

Necesariamente, pues, temerán los que creen que pueden sufrir algún mal, y a aquellos de quienes pueden sufrirlo, y las cosas que y cuando pueden hacérselo.

Y no creen poder recibirlo ni los que son o parecen
muy afortunados, por lo cual son insolentes, desdeñosos y auda- 1383a
ces (y esto por efecto de la riqueza, del vigor físico, de los muchos amigos, del poder), ni los que piensan haber sufrido ya todas las desgracias y se han vuelto indiferentes ante el futuro, como, en adelante, los que son molidos a palos; sino que es preciso que subsista alguna esperanza de salvación acerca de aquello por lo que se lucha. Y lo prueba el hecho de que el temor hace reflexionar, y nadie reflexiona acerca de situaciones desesperadas. De suerte que es preciso disponerlos así, cuando sea mejor que teman, [haciéndoles ver] que su condición los expone a sufrir algún mal, pues también otros más poderosos lo sufrieron, y mostrarles que sus semejantes lo están sufriendo o lo han sufrido, y de quienes no creían, y aquello que y cuando no creían.

Política 8. 7, 1341b32-1342a16

Y, puesto que aceptamos la división de los cantos tal como la hacen algunos de los que se dedican a la filosofía, según los cuales unos son éticos, otros prácticos y otros entusiásticos, y señalan la distinta naturaleza de las melodías adecuadas a cada uno de estos tipos, una para cada clase; y, puesto que decimos que se debe usar la música no por una sola utilidad, sino a causa de varias (debe usarse, en efecto, para la educación y la purgación —a qué llamamos purgación, ahora [lo decimos] simplemente, pero lo diremos de nuevo en los [libros] sobre poética con más claridad—, y en tercer lugar para la diversión, es decir,

πρὸς ἄνεσίν τε καὶ πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαυσιν),
1342a φανερὸν ὅτι χρηστέον μὲν πάσαις ταῖς ἁρμονίαις, οὐ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον πάσαις χρηστέον, ἀλλὰ πρὸς μὲν τὴν παιδείαν ταῖς ἠθικωτάταις, πρὸς δὲ ἀκρόασιν ἑτέρων χειρουργούντων καὶ ταῖς πρακτικαῖς καὶ ταῖς ἐνθουσιαστικαῖς. ὃ γὰρ περὶ ἐνίας συμβαίνει πάθος ψυχὰς ἰσχυρῶς, τοῦτο ἐν πάσαις ὑπάρχει, τῷ δὲ ἧττον διαφέρει καὶ τῷ μᾶλλον, οἷον ἔλεος καὶ φόβος, ἔτι δ' ἐνθουσιασμός. καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως κατακώχιμοί τινές εἰσιν· ἐκ δὲ τῶν ἱερῶν μελῶν ὁρῶμεν τούτους, ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσιν τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως.

Ταὐτὸ δὲ τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν καὶ τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικοὺς καὶ τοὺς ὅλως παθητικούς, τοὺς δ' ἄλλους καθ' ὅσον ἐπιβάλλει τῶν τοιούτων ἑκάστῳ, καὶ πᾶσι γίγνεσθαί τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς. ὁμοίως δὲ καὶ τὰ μέλη τὰ καθαρτικὰ παρέχει χαρὰν ἀβλαβῆ τοῖς ἀνθρώποις.

para el relajamiento y para el descanso de la tensión), es claro
que se deben usar todas las melodías, pero no todas del mismo 1342a
modo, sino que para la educación deben usarse las más éticas, y para que las oigan otros ocupados en trabajos manuales, las prácticas y las entusiásticas. Pues la pasión que en algunas almas ocurre violentamente, existe en todas, y la diferencia está en el menos y en el más, por ejemplo la compasión y el temor, y también el entusiasmo. Pues también por este movimiento están poseídos algunos; y vemos que éstos, en virtud de los cantos sagrados, cuando usan los que ponen fuera de sí al alma, quedan como si hubieran obtenido medicación y purgación.

Pues bien, esto mismo les sucederá también necesariamente a los compasivos y a los temerosos y a los dominados por cualquier pasión, y a los demás en la medida en que a cada uno le acometa alguno de tales accesos, y todos experimentarán cierta purgación y sentirán alivio junto con placer. Y de modo semejante también los cantos catárticos proporcionan a los hombres alegría inocua.

Siglo XVI

1. Bartolomeo Lombardi y Vincenzo Maggi, *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes* (1550), pág. 98 (cit. por B. Weinberg, pág. 408, n. 93):

a) «longe igitur melius est misericordiae et terroris interventu expurgare animum ab Ira, qua tot neces fiunt: ab Avaritia, quae infinitorum pene malorum est causa: a Luxuria, cuius gratia nefandissima scelera saepissime patrantur. His itaque rationibus haudquaquam dubito, Aristotelem nolle Tragoediae finem esse animam humanam a terrore, misericordiave expurgare; sed his uti ad alias perturbationes ab animo removendas; ex quarum remotione animus virtutibus exornatur. Nam ira, verbi gratia, depulsa, succedit mansuetudo...»

b) Maggi, comentando *Poética* 1462b3, dice, *Ibid.*, pág. 299 (Weinberg, pág. 409, n. 96):

«his enim in verbis Aristoteles dicere videtur, poetae munus esse voluptatem afferre, eamque poeticae finem statuere. Verum cum in Tragoediae definitione dicatur quod, interventu misericordiae et terroris, animum perturbationibus expurgat: igitur huiusmodi expurgatio finis, non autem voluptas statuenda erit... rei eiusdem multi possunt esse fines, quorum alter altero magis intenditur. Concedimus enim poetas scopum habere voluptatem inducere, magis tamen virtutibus exornando prodesse velle».

2. Giovambattista Giraldi Cintio, *Discorsi intorno al comporre delle comedie, et delle tragedie* (1554), pág. 219 (Weinberg, pág. 441, n. 43):

«la Tragedia coll'horrore, et colla compassione, mostrando quello che debbiam fuggire, ci purga dalle perturbationi, nelle quali sono incorse le persone tragiche».

1. a) «es, pues, mucho mejor, por medio de la misericordia y el terror, expurgar el ánimo de la ira, por la cual tantos homicidios se cometen; de la avaricia, que es causa de casi infinitos males; de la lujuria, en cuyo obsequio se perpetran con gran frecuencia crímenes nefandísimos. Así, pues, estas razones me convencen de que Aristóteles no quiere que el fin de la tragedia sea expurgar el alma humana del terror o de la misericordia, sino usar de éstos para remover del ánimo otras perturbaciones; con cuya remoción el ánimo se adorna de virtudes. Pues, expulsada, por ejemplo, la ira, ocupa su lugar la mansedumbre...»

b) «pues Aristóteles, en estas palabras, parece decir que la misión del poeta es causar placer y que el placer es el fin de la poética. Mas, como en la definición de la tragedia se dice que, por medio de la misericordia y el terror, expurga el ánimo de perturbaciones, habrá que establecer como fin esta expurgación y no el placer... de una misma cosa puede haber muchos fines, pero se tiende más a uno que a otro. Y así concedemos que los poetas tienen como meta causar placer, pero más aún desean ser útiles a los hombres adornándolos con virtudes».

2. «la tragedia, con el horror y la compasión, mostrando aquello de lo que debemos huir, nos purga de las perturbaciones en que han incurrido los personajes trágicos».

3. *Contestación del mismo a una carta de Speroni* (1558), llamada en el Catálogo de la Vaticana *Iudicium de defensione tragoediae Speronis Speronii* (Ms. Vat. Lat. 6528, fol. 231; Weinberg, pág. 927, n. 28):

[Giraldi se pregunta] «utrum animum a misericordia et terrore liberet [tragoedia], vel horum auxilio ab his perturbationibus quas perpessi sunt ii, qui in tragoedia introducuntur, expurgentur. [No contesta.]

4. PIETRO VETTORI, *Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum* (1560, pág. 56; cit. por Weinberg, pág. 464, n. 86):

«...Aristoteles iudicat motus hos temperatos esse utiles: veruntamen, quia aliquando ita effunderentur, ut nulla vi reprimi possent, opus esse huic malo remedium adhibere: remedium autem esse, si quis antea ipsos purget... Hoc vero praeclare facere tragoediam, quae modum adhibet omnibus perturbationibus... ipsa enim... curat impetum exultantiamque perturbationum omnium ope duarum, quas factis, quae in scenam inducit, excitat moderaturque, id est misericordiae et metus».

5. GIOVANNI BATTISTA PIGNA, *Poetica Horatiana* (1561), pág. 76 (Weinberg, pág. 467, n. 96):

«[tragoedia] non purgat quia cautiores evadamus, et permotiones illae nos humanae vitae calamitatem edoceant, et superbiam nostrae premant. Sed quia dum illo attrahimur spectaculo, aegra mens reficitur, et cessat a duris cogitationibus, ita ut animus omni solicitudine exuatur, itaque purgetur».

6. BARTOLOMEO MARANTA (Conferencias o esbozos de conferencias, 1563-1564) (Ms. Ambr. R. 118 Sup., fol. 110; Weinberg, pág. 489, n. 25):

«δύναμιν hoc loco non puto referri ad finem poeticae artis, qui est ut expurget a vitiis animos hominum».

3. «si [la tragedia] libera el ánimo de la misericordia y el terror, o con el auxilio de éstos se expurgan de las perturbaciones que han sufrido los personajes de la tragedia».

4. «Aristóteles juzga que estas emociones, moderadas, son útiles. Pero que, como a veces podrían desbordarse de tal modo que ninguna fuerza pudiera reprimirlas, es necesario poner remedio a este mal; y que el remedio consiste en purgarlas de antemano... Y que esto lo hace de manera insigne la tragedia, que mitiga todas las perturbaciones... pues cura la violencia y el exceso de todas las perturbaciones por medio de dos que excita y modera con los hechos que pone en escena, es decir, por medio de la misericordia y del miedo».

5. «[la tragedia] no purga porque nos hagamos más cautos y aquellas emociones nos enseñen la calamidad de la vida humana y repriman la soberbia de la nuestra, sino porque, mientras nos atrae aquel espectáculo, nuestra mente enferma se repone y abandona sus duros pensamientos, de suerte que el ánimo se despoja de toda inquietud, y así se purga».

6. «No creo que δύναμιν se refiera aquí al fin de la poética, que es purgar de vicios los ánimos de los hombres».

7. LODOVICO CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta,* 1570:

a) (pág. 505; Weinberg, pág. 506, n. 65): [Según Castelvetro, Aristóteles ve el fin de la poesía en el placer] «et se pure le concede alcuno giovamento, gliele concede per accidente, come è la purgatione dello spavento et della compassione per mezzo della tragedia».

b) (pág. 299; Weinberg, pág. 506, n. 66): «Aristotele intese per la voce ἡδονήν la purgatione et lo scacciamento dello spavento et della compassione dagli animi humani...»

Y en sus *Chiose intorno al libro del Commune di Platone,* obra de la misma época que la *Poetica,* pero publicada por vez primera en las *Opere varie critiche* de 1727 (págs. 215-216; Weinberg, pág. 511, n. 74), dice:

c) «...E perciò diceba Aristotele che la Tragedia, con le paure e con le ingiustizie, scacciava le paure e le ingiustizie dal cuore de gli uomini ascoltanti». («Le ingiustizie» está aquí por «la compassione».)

d) (*Ibid.,* págs. 226-227; Weinberg, 511, n. 75): «Forse Aristotele... disse che la Tragedia purgava quelle medesime affezioni con quelle medesime affezioni».

8. NICASIUS ELLEBODIUS (Nicaise Van Ellebode), *In Aristotelis librum de Poetica paraphrasis* (Ms. R. 123 Sup., Bibl. Ambrosiana, h. 1572), fols. 72-72v. (Weinberg, pág. 521, n. 93):

a) «facit enim [tragoedia] ut duae affectiones importunae, misericordia et timor, quae avocant a fortitudine animum, et ad muliebrem ignaviam abjiciunt, temperentur et definita animi moderatione gubernentur».

b) Y en los fols. 77-77v.: «est autem munus tragoediae, per miserationem et timorem has ipsas affectiones ex animo abstergere».

7. a) «y si, no obstante, le concede alguna utilidad, se la concede accidentalmente, como sucede con la purgación del espanto y de la compasión por medio de la tragedia».

b) «Aristóteles entendió por ἡδονήν la purgación y la expulsión del espanto y de la compasión fuera de los ánimos humanos».

c) «...Y por eso decía Aristóteles que la Tragedia, con los miedos y con las injusticias, expulsaba los miedos y las injusticias del corazón de quienes la escuchaban».

d) «Quizá Aristóteles... dijo que la Tragedia purgaba aquellas mismas afecciones con aquellas mismas afecciones».

8. a) «pues [la tragedia] hace que dos afecciones importunas, la misericordia y el temor, que apartan el ánimo de la fortaleza y lo rebajan a mujeril pusilanimidad, se templen y sean gobernadas con la precisa moderación del ánimo».

b) «es función de la tragedia, mediante la miseración y el temor, borrar del ánimo estas mismas afecciones...»

9. AGNOLO SEGNI, Seis conferencias en la *Accademia Fiorentina* (1573) (Ms. Laur. Ashb. 531, fols. 83-83v.; Weinberg, pág. 303, n. 12):

a) «Habbiamo esplicati piu fini de la poesia, la favola come forma et anima, et fine del altre parti: il mover gli affetti et il purgare come operazioni del tutto: gli affetti mossi et la purgazione, fini come opere che rimangano fatte: ...et perche ancora l'opere de le operazioni sono fine et la purgazione è fine de gli affetti mossi inanzi: seguita che de la poesia et del poema il fine vero et ultimo è la purgazione degli animi nostri da loro affetti, come noi dicevamo disopra secondo Ar.e, et intendo sempre per questo nome purgazione, non l'operazione del purgare la quale è ne lo agente, ma quella del paziente et del suggetto purgato».

En 1581, Segni refundió las seis conferencias en cuatro. Y en el nuevo texto dice de la purgación:

b) «à fine di purgare gli animi humani da' loro affetti, et dalle passioni nocive» (*Ragionamento sopra le cose pertinenti alla poetica*, pág. 54; Weinberg, pág. 309, n. 23).

10. GIULIO DEL BENÈ, Conferencia pronunciada ante los Alterati en 1574 y titulada *Che la favola de la comedia vuole esser honesta et non contenere mali costumi* (Ms. BNF Magl. IX, fol. 55v.; Weinberg, pág. 538, n. 135):

«la tragedia muove timore et la misericordia ne' petti delli auditori, per questi medesimi liberare et purgarli da questi medesimi affetti di timore et di misericordia...»

11. SPERONE SPERONI, en su *Apologia dei dialogi*, que quizá debe fecharse en 1574-1575 (Weinberg, pág. 542) (*Opere*, 1740, I, págs. 355-356; Weinberg, pág. 543, n. 144):

«Aristotile... soggiunse...: *ut purgemur ab huiuscemodi*... il qual vuol dire che nell'aspetto della tragedia si purgò l'uomo di due affetti non molto utili a' cittadini, ciò sono orrore e commiserazione...»

9. a) «Hemos explicado más fines de la poesía, la fábula como forma y alma, y fin de las otras partes: el mover los afectos y el purgar como operaciones del todo: los afectos movidos y la purgación, fines como obras que quedan hechas: ... y porque también las obras de las operaciones son fin y la purgación es fin de los afectos movidos antes: se sigue que de la poesía y del poema el fin verdadero y último es la purgación de nuestros ánimos de sus afectos, como decíamos arriba según Aristóteles, y entiendo siempre por este nombre de purgación no la operación de purgar que está en el agente, sino la del paciente y del sujeto purgado».

b) «a fin de purgar los ánimos humanos de sus afectos y de las pasiones nocivas».

10. «la tragedia mueve temor y misericordia en los pechos de los oyentes para liberar a éstos mismos y purgarlos de estos mismos afectos de temor y de misericordia...»

11. «Aristóteles... añadió... *ut purgemur ab huiuscemodi*... lo cual quiere decir que, viendo la tragedia, se purgó el hombre de dos afectos no muy útiles a los ciudadanos, que son el horror y la conmiseración».

12. ALESSANDRO PICCOLOMINI, *Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotile* (1575):

a) Págs. 101-103; Weinberg, pág. 546, n. 151: «...in cosa alcuna non si son tanto affatigati i Filosofi per render tranquillo l'animo, quanto in cercar di purgarlo da quegli affetti... col mezzo della compassione et del terrore et timore... vedendo noi gli acerbi casi et gli infelici accidenti... veniamo, in veder queste cose, à moderar le nostre speranze; et per la vanità, che veggiamo in esse, temperiamo ancor le allegrezze...»

b) Pág. ††7 (Weinberg, pág. 545, n. 150) amplía la lista de pasiones: «...se recitarsi in scena veggiamo horribili avvenimenti tragici, vien per questo à mancar' in noi gran parte dell' insolentia, della temerità, dell' arrogantia, dell' audacia et superbia nostra. Et vedendo le miserie et li pericoli à che son sottoposti... quegli ancora che per la potentia et grandezza soglion' esser felici... veniamo à moderare il dolore negli infortunii... Vien parimente à mitigarsi l'ira, l'invidia, et gli altri affetti che dal non ben conoscere l'instabilità della fortuna... fomento ricever sogliono».

13. GIROLAMO FRACCHETTA, *Dialogo del furore poetico* (1581), pág. 92 (Weinberg, pág. 59, n. 30):

[Aristóteles asigna a la poesía el único fin del placer, nunca el de la instrucción. ¿Por qué, entonces, incluye la purgación, con su finalidad pedagógica, en la definición de la tragedia?] «ciò fà perche egli fu sempre vago di contradire a Platone, intanto che si può dir per poco, ch'egli sia andato alle volte limosinando et accattando le occasioni. La onde veggendo ch'egli divieta nella sua Republica le cose de poeti horribili et compassionevoli, perciò che a suo parere ci fanno paurosi et pieni di misericordia, et conseguentemente di stremo et povero cuore, et volendol di ciò ripigliare, disse, in definendo la tragedia, che ella per la compassione, et per lo spavento, ci libera l'animo da cotai passioni».

12. a) «en nada se han fatigado tanto los filósofos para tranquilizar el ánimo como en tratar de purgarlo de aquellos afectos... por medio de la compasión y del terror y temor... viendo nosotros los casos acerbos y los desgraciados accidentes... venimos, al ver estas cosas, a moderar nuestras esperanzas; y, por la vanidad que vemos en ellas, templamos también las alegrías...»

b) «...si vemos representar en la escena horribles acontecimientos trágicos, desaparece entonces de nosotros gran parte de nuestra insolencia, de nuestra temeridad, de nuestra arrogancia, de nuestra audacia y soberbia. Y viendo las miserias y los peligros a que se ven sometidos... incluso aquellos que por su poder y grandeza suelen ser felices... llegamos a moderar el dolor en los infortunios... Llega igualmente a mitigarse la ira, la envidia y los demás afectos que por no conocer bien la inestabilidad de la fortuna... suelen acrecentarse».

13. «Hace esto porque siempre estuvo ansioso de contradecir a Platón, hasta tal punto que casi se puede decir que anduvo a veces mendigando y pidiendo prestadas las ocasiones. Por eso, viendo que Platón prohibe en su República las cosas horribles y lastimosas de los poetas, porque a su parecer nos hacen miedosos y llenos de misericordia, y consiguientemente de corazón temeroso y pobre, y queriendo refutarlo en esto, dijo, al definir la tragedia, que ésta, por la compasión y por el espanto, nos libera el ánimo de tales pasiones».

14. FILIPO PIGAFFETTA, Carta de 1585 (Ms. Ambrosiana R. 123. Sup., fols. 324v.-25; Weinberg, pág. 944, n. 62).

«Hor essendo l'uffitio della Tragedia il commovere negli animi de spettatori... la misericordia et l'horrore... et mediante cotal avvenimento (secondo Aristotile) purgare gli animi, e rimoverli dalle passioni, cioè dall'odio, dall'ira stabile, e dalla brama della vendetta...»

15. ANTONIO RICCOBONI, *Poetica Antonii Riccoboni poeticam Aristotelis per paraphrasim explicans, et nonnullas Ludovici Castelvetri captiones refellens. Eiusdem ex Aristotele ars comica*, 1585, pág. 5 (Weinberg, pág. 605, n. 72):

«Etenim Tragoedia per se adducit homines ad misericordiam et metum... Nam per consuetudinem misericordiae et terroris, [spectatores] perpurgant misericordiam et terrorem, id est, temperant et moderantur...»

16. SCIPIONE GENTILI, *Annotationi sopra la Gierusalemme Liberata di Torquato Tasso*, 1586, pág. 3 (Weinberg, pág. 315, n. 32):

«...il vero e dritto fine del poeta non è altro che di giovare inserendo le virtu, e sterpando gli vitij dagli animi de' cittadini. Il che conseguisce col purgarli di quelle passioni che gran parte dalle cose avverse nascono e dipendono. La quale purgatione fu etiandio cognosciuta e lodata da Platone, dimandandola καθαρμόν, per tacere di Aristotile, il quale la mise nella definitione della Tragedia, come per causa finale di essa propriamente».

17. BATTISTA GUARINI, *Il Verrato*, 1588, pág. 22v. (Weinberg, pág. 658, n. 49):

[Los efectos de la purgación operada por la tragedia son como los que consiguen los médicos] «i quali quand'essi vogliono purgare, pogniam caso la colera, non è fin loro di spegnerla, ò diradicarla in tutto dal corpo humano... ma di levarne sol quella parte che... corrompe la simetria degli humori, onde poi nasce la 'nfirmità. Non purga dunque il Poema Tragico gli affetti suoi alla stoica nŏ, spiantandoli affatto da nostri cuori, ma moderandoli et riducendoli à quella temperie che può servire all' habito vertuoso... Han dunque bisogno questi due affetti d'esser purgati, cioè ridotti ă vertuoso temperamento, et questo fa la Tragedia».

14. «Ahora bien, siendo el oficio de la tragedia conmover en los ánimos de los espectadores... la misericordia y el horror... y mediante tal acontecimiento (según Aristóteles) purgar los ánimos y apartarlos de las pasiones, esto es del odio, de la ira estable, y del deseo de venganza...»

15. «La tragedia, en efecto, por sí misma induce a los hombres a misericordia y miedo... Pues por la costumbre de la misericordia y del terror, [los espectadores] purgan la misericordia y el terror, es decir, los templan y moderan».

16. «...el verdadero y propio fin del poeta no es sino aprovechar introduciendo las virtudes, y extirpando los vicios de los ánimos de los ciudadanos. Y esto lo consigue purgándolos de aquellas pasiones de las cuales nacen y dependen muchas de las cosas adversas. Esta purgación fue ciertamente conocida y alabada por Platón, que la llamó καθαρμόν, para no hablar de Aristóteles, que la puso en la definición de la tragedia, como verdadera causa final de ésta».

17. «los cuales [los médicos], cuando quieren purgar, pongamos por caso, la bilis, no se proponen suprimirla o erradicarla totalmente del cuerpo humano... sino quitarle sólo aquella parte que destruye el equilibrio de los humores, de donde luego nace la enfermedad. Así, pues, el Poema Trágico no purga, no, sus afectos a la estoica, arrancándolos totalmente de nuestros corazones, sino moderándolos y reduciéndolos a la temperie que puede servir al hábito virtuoso... Tienen, pues, estos dos afectos necesidad de ser purgados, es decir reducidos a virtuosa templanza, y esto hace la Tragedia».

18. López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, 1596 (cit. por la ed. de A. Carballo Picazo, Madrid, 1953):

«Tragedia es imitación de acción graue y perfecta y de grandeza conueniente en oración suaue, la qual contiene en sí las tres formas de imitación, cada vna de por sí, hecha para limpiar las passiones del alma, no por enarración, sino por medio de misericordia y miedo» (II, pág. 307. [Se ve que no traduce a Aristóteles directamente]).

[Explica lo de «para limpiar las passiones del ánimo» [sic] del modo siguiente]: «y es el fin este vniuersal de la poética, a la qual vniuersal obra particulariza con el instrumento; porque ninguna especie de poética vsa de miedo y misericordia para quietar los ánimos como la trágica, q[*ue*], aunque en el quietar los ánimos conuiene con la épica, pero ésta no obra tanto esta acción como la trágica, la qual, poniendo personas viuas delante, mueue mucho más a miedo y co[*m*]passión, y, por la causa misma, quieta mucho más» (*Ibid.*, pág. 311).

«y las passiones son vnas disposiciones que perturban al hombre, por las quales ni es malo ni bueno, porque son naturales y inuoluntarias» (*Ibid.*, págs. 311-312).

«passiones y afectos o perturbaciones del alma son: ira, miedo, tristeza, co[*m*]passión y otras ansí. A éstas dixo Galeno enfermedades del ánimo, y aun hizo vn libro de su cura» (*Ibid.*, pág. 312).

[Pregunta el Pinciano] «cómo vna acción puede quitar las perturbaciones del ánimo por medio de otras perturbaciones. Y desseo saber qué son essas perturbaciones que la tragedia limpia.

Vgo: Todas.

Pinciano: ¿Y al miedo y compassión?

Vgo: Las primeras.

Pinciano: Pues ahí está mi mayor dificultad. ¿Cómo con temor y misericordia se quita la misericordia y el temor? Por ventura es esta acción de clauo que, con vno, se saca el otro, o de sacamolero que, con vn dolor, quita otro?

Esso mismo, dixo Vgo, porque, con el ver vn Príamo, y vna Ecuba, y vn Héctor, y vn Vlyses tan fatigados de la fortuna, viene el hombre en temor no le acontezca[*n*] semejantes cosas y desastres; y, aunque por la compassión de mirarlas co[*n*] sus ojos en otros se compadece y teme, esta[*n*]do presente la tal acción, mas, después, pierde el miedo y temor con la experiencia del auer mirado tan horre[*n*]dos actos, y haze reflexión en el ánimo; de manera q[*ue*], alabando y magnificando al que fué osado y sufrido, y vituperando al que fué cobarde y pusilánime, queda hecho mucho más fuerte q[*ue*] antes; y de aquí luego sucede el librarse de la conmiseración, porque la persona que es fuerte para en su casa, también lo será en la agena, y de la agena miseria no sentirá compassió[*n*] tanta. Esto se prueua en el sexo femenino, el qual, como es débil y enfermo para sufrir, lo es también para resistir a la co[*m*]passión.

Y el P[*inciano*] ento[*n*]ces: Pues yo auía oydo dezir q[*ue*] era virtud gra[*n*]de el ser vna persona co[*m*]passiua.

F[*adrique*] respo[*n*]dió: Si lo dexa de ser por falta de sentir, falta es muy grande, mas de la manera q[*ue*] Vgo dize, es muy gran prudencia, y aun virtud acquisita, necessaríssima para los hombres y mugeres, porque de la ternura y compassión demasiada vemos muchos inconuenientes, y de la fortaleza, en esta forma, ningunos o pocos.

Sí, señor, Vgo dixo, que el rey muy tierno, y el juez muy muelle, y el padre familias muy blando harán vna política y vna economía muy tierna, muelle y bla[*n*]da; y aun el hombre que en las cosas de su cuerpo fuere assí, será vn hombre muelle, mal héctico y acostumbrado. Entero y no muy compasiuo co[*n*]uiene sea el hombre; y esta entereza se gana con la tragedia, como dicho tengo, particularmente más que en la épica ni histórica, por causa de la acción» (*Ibid.*, 313-316).

19. Francesco Buonamici, *Discorsi poetici nella Accademia fiorentina in difesa d'Aristotile*, 1597, pág. 34 (Weinberg, pág. 692, n. 103):

«l'animo si purga, trahendo le soverchie passioni, o corregendole con le contrarie, et la malinconia con la musica, col riso, et l'insolenza ne' prosperi advenimenti della fortuna, con lo spavento et con la misericordia... col riso ci purga la commedia; con la compassione, la tragedia...»

Siglo xvii

20. Pierre Corneille, *2e discours sur le poème dramatique; Œuvres*, t. I, págs. 52-53 (cit. por R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, págs. 75-76):

«Nous avons pitié... de ceux que nous voyons souffrir un malheur qu'ils ne méritent pas et nous craignons qu'il ne nous en arrive un pareil quand nous le voyons souffrir à nos semblables... La pitié d'un malheur où nous voyons tomber nos semblables, nous porte à la crainte d'un pareil pour nous, cette crainte au désir de l'éviter, et ce désir à purger, modérer, rectifier et même déraciner en nous la passion qui plonge à nos yeux dans le malheur les personnes que nous plaignons».

21. Jean Racine escribió al margen de su ejemplar de la edición comentada de la *Poética* por Pietro Vettori (cf. supra, n.º 4):

[La tragédie] «excitant la terreur et la pitié, purge et tempère ces sortes de passions. C'est-à-dire qu'en émouvant ces passions elle leur ôte ce qu'elles ont d'excessive et de vicieux et les ramène à un état de modération conforme à la raison» (t. V, pág. 477, de la ed. Mesnard de las obras de Racine, cit. por J. Hardy, *Aristote, Poétique*, pág. 20, n. 1).

22. John Milton, Preface to *Samson Agonistes* (cit. por S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, 4.ª ed., reimpresión de Dover Publications, New York, 1951, págs. 247-248):

«Tragedy, as it was anciently composed, hath been ever held the gravest, moralest, and most profitable of all other poems; therefore said by Aristotle to be of power, by raising pity and

19. «el ánimo se purga desechando las pasiones excesivas, o corrigiéndolas con las contrarias: la melancolía, con la música, con la risa; la insolencia en los sucesos prósperos de la fortuna, con el espanto y la misericordia... con la risa nos purga la comedia; con la compasión, la tragedia...»

20. «Sentimos compasión... de aquellos a quienes vemos sufrir una desgracia que no merecen, y tememos que nos suceda otra igual cuando vemos que la sufren nuestros semejantes... La compasión por una desgracia en que vemos caer a nuestros semejantes nos lleva al temor de otra parecida para nosotros; este temor, al deseo de evitarla, y este deseo, a purgar, moderar, rectificar e incluso desarraigar en nosotros la pasión que, a nuestros ojos, sumerge en la desgracia a las personas de cuya suerte nos dolemos».

21. «[La tragedia] excitando el terror y la compasión, purga y templa este tipo de pasiones. Es decir que, moviendo estas pasiones, les quita lo que tienen de excesivo y de vicioso, y las reduce a un estado de moderación conforme a la razón».

22. «La tragedia, tal como antiguamente se componía, ha sido tenida siempre por el más grave, moral y provechoso de todos los poemas; por lo cual dijo Aristóteles de ella que, excitando

fear, or terrour, to purge the mind of those and suchlike passions; that is to temper or reduce them to just measure with a kind of delight stirred up by reading or seeing those passions well imitated. Nor is Nature herself wanting in her own effects to make good his assertion, for so, in physick, things of melancholick hue and quality are used against melancholy, sour against sour, salt to remove salt humours».

23. NICOLAS BOILEAU, *Correspondance entre... et Brossette*, pág. 536 (cit. por R. Bray, *o. c.*, pág. 76. Es Brossette quien, en sus *Mémoires*, expone la siguiente opinión de Boileau):

«Il faut supposer comme vrai que les plus touchantes et les principales des passions tristes sont la terreur et la pitié. C'est donc en excitant ces deux passions que la tragédie peut rendre gai un homme qui était triste, c'est-à-dire le purger de sa tristesse. Un homme triste... écoute bien plus volontier des choses qui lui paraissent tristes... qu'il n'écoute des choses gaies... Or en écoutant ces choses pitoyables, il prend intérêt, il prend part insensiblement aux événements que lui présente la tragédie, et ces passions nouvelles qu'elle excite en lui, chassent les autres passions... qui y causaient la tristesse: ainsi les passions tristes de la tragédie ont le pouvoir de nous purger de semblables passions».

24. ANDRÉ DACIER (cit. por E. de Sousa, *Aristóteles, Poética*, pág. 121):

«La tragédie est donc une imitation... qui... par le moyen de la compassion et de la terreur, achève de purger en nous ces sortes de passions, et toutes les autres semblables».

SIGLO XVIII

25. GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Hamburgische Dramaturgie*, Acht und siebzigstes Stück, en *Sämmtliche Schriften*, herausgegeben von Karl Lachmann. Auf's Neue durchgesehen und vermehrt von Wendelin von Maltzahn. Siebenter Band, Leipzig, 1854, páginas 329-330:

«Wenn Aristoteles behauptet, dass die Tragödie Mitleid und Furcht errege, um Mitleid und Furcht zu reinigen... nach den

la compasión y el temor, o terror, tenía poder para purgar el ánimo de estas y otras pasiones semejantes; es decir, para templarlas o reducirlas a justa medida, con una especie de deleite, producido al leer o ver esas pasiones bien imitadas. Y la Naturaleza misma no deja de hacer buena la afirmación del Filósofo en sus propios efectos; por ejemplo, en medicina, cosas de índole y calidad melancólica se usan contra la melancolía, ácido contra ácido, sal para eliminar humores salados».

23. «Hay que suponer como verdadero que las más emocionantes y las principales entre las pasiones tristes son el terror y la compasión. Por consiguiente, excitando estas dos pasiones es cómo puede la tragedia tornar alegre a un hombre que estaba triste, es decir, purgarlo de su tristeza. Un hombre triste... escucha mucho más gustoso cosas que le parecen tristes... que cosas alegres... Pues bien, escuchando estas cosas dignas de compasión, se interesa, toma parte insensiblemente en los acontecimientos que le presenta la tragedia, y estas pasiones nuevas que la tragedia excita en él expulsan a las otras... que le causaban la tristeza; así, las pasiones tristes de la tragedia tienen el poder de purgarnos de pasiones semejantes».

24. «La tragedia es, pues, una imitación... que... por medio de la compasión y del terror, lleva a término en nosotros la purgación de este tipo de pasiones, y de todas las otras semejantes».

25. «Si Aristóteles afirma que la tragedia suscita compasión y temor para purgar la compasión y el temor... según las distin-

verschiedenen Combinationen der hier vorkommenden Begriffe, muss der, welcher den Sinn des Aristoteles ganz erschöpfen will, stückweise zeigen, 1. wie das tragische Mitleid unser Mitleid, 2. wie die tragische Furcht unsere Furcht, 3. wie das tragische Mitleid unsere Furcht, und 4. wie die tragische Furcht unser Mitleid reinigen könne und wirklich reinige... Denn wer sich um einen richtigen und vollständigen Begriff von der Aristotelischen Reinigung der Leidenschaften bemüht hat, wird finden, dass jeder von jenen vier Punkten einen doppelten Fall in sich schliesset. Da nehmlich, es kurz zu sagen, diese Reinigung in nichts anders beruhet, als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, bey jeder Tugend aber, nach unserm Philosophen, sich disseits und jenseits ein Extremum findet, zwischen welchem sie inne stehet: so muss die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremis des Mitleids zu reinigen vermögend seyn; welches auch von der Furcht zu verstehen. Das tragische Mitleid muss nicht allein, in Ansehung des Mitleids, die Seele desjenigen reinigen, welcher zu viel Mitleid fühlet, sondern auch desjenigen, welcher zu wenig empfindet. Die tragische Furcht muss nicht allein, in Ansehung der Furcht, die Seele desjenigen reinigen, welcher sich ganz und gar keines Unglücks befürchtet, sondern auch desjenigen, den ein jedes Unglück, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste, in Angst setzet. Gleichfalls muss das tragische Mitleid, in Ansehung der Furcht, dem was zu viel, und dem was zu wenig, steuern: so wie hinwiederum die tragische Furcht, in Ansehung des Mitleids».

26. CHARLES BATTEUX, *Les quatre Poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux*, Paris, 1771 (cit. por J. Hardy, *o. c.*, pág. 21):

«La tragédie nous donne la terreur et la pitié que nous aimons et leur ôte ce degré excessif ou ce mélange d'horreur que nous n'aimons pas. Elle allège l'impression ou la réduit au degré et à l'espèce où elle n'est plus qu'un plaisir sans mélange de peine, χαρὰν ἀβλαβῆ, parce que malgré l'illusion du théâtre, à quelque

tas combinaciones de los conceptos que aquí intervienen, quien quiera agotar el sentido de las palabras de Aristóteles tiene que mostrar por partes cómo puede purgar y purga realmente 1. la compasión trágica a nuestra compasión, 2. el temor trágico a nuestro temor, 3. la compasión trágica a nuestro temor, y 4. el temor trágico a nuestra compasión... Pues quien se haya esforzado en comprender recta y totalmente la purgación aristotélica de las pasiones, hallará que cada uno de aquellos cuatro puntos encierra en sí un caso doble. Como, en efecto, para decirlo brevemente, esta purgación no consiste sino en la transformación de las pasiones en disposiciones virtuosas, y como en toda virtud, según nuestro Filósofo, se halla a un lado y a otro un extremo, entre los cuales está ella: si la tragedia ha de transformar nuestra compasión en virtud, tiene que ser capaz de purgarnos de ambos extremos de la compasión; lo cual ha de entenderse también del temor. La compasión trágica, en orden a la compasión, tiene que purgar no sólo el alma del que siente demasiada compasión, sino también la de quien siente demasiado poca. El temor trágico, en orden al temor, tiene que purgar no sólo el alma del que no teme lo más mínimo absolutamente ninguna desgracia, sino también la de aquel a quien atemoriza cualquier desgracia, incluso la más lejana, incluso la más improbable. Asimismo la compasión trágica, en orden al temor, tiene que gobernar al que tiene demasiado y al que tiene demasiado poco; lo mismo que, a su vez, tiene que hacer el temor trágico, en orden a la compasión».

26. «La tragedia nos proporciona el terror y la compasión que nos agradan, y les quita ese grado excesivo o esa mezcla de horror que nos desagrada. Aligera la impresión o la reduce al grado y a la especie en que ya no es más que un placer sin mezcla de dolor, χαρὰν ἀβλαβῆ, porque, a pesar de la ilusión

degré qu'on la suppose, l'artifice perce et nous console quand l'image nous afflige, nous rassure quand l'image nous effraie...»

SIGLO XIX

27. SAMUEL H. BUTCHER, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art,* 1894 (cit. por la 4.ª ed., reimpr. de Dover Publications, New York, 1951, págs. 272-273):

«Tragedy, as it has been here explained, satisfies a universal human need. The fear and pity on and through which it operates are not, as some have mantained, rare and abnormal emotions. All men, as Aristotle says (*Pol.* V. 7, 1342a5-7), are susceptible to them, some persons in an overpowering measure... The Greeks, from temperament, circumstances, and religious beliefs, may have been more sensitive to their influence than we are, and more likely to suffer from them in a morbid form. Greek tragedy, indeed, in its beginnings was but a wild religious excitement, a bacchic ecstasy. This aimless ecstasy was brought under artistic law. It was ennobled by objects worthy of an ideal emotion. The poets found out how the transport of human pity and human fear might, under the excitation of art, be dissolved in joy, and the pain escape in the purified tide of human sympathy».

SIGLO XX

28. J. HARDY, *Aristote. Poétique.* Texte établi et traduit par... Quatrième édition, Paris, 1965, pág. 22:

«La conception de la *catharsis* dérive d'une conception plus générale, et qui par Platon remonte à Démocrite, d'un traitement homœopathique, ὅμοιον πρὸς τὸ ὅμοιον. Il consiste pour la tragédie, à traiter le tempérament plus ou moins émotif du spectateur par des émotions provoquées. De la même façon, dans les cultes orgiastiques, l'enthousiasme provoqué par les danses rituelles guérissait de l'enthousiasme religieux envoyé par le dieu».

del teatro, en cualquier grado que la supongamos, el artificio cala y nos consuela cuando la imagen nos aflige, nos tranquiliza cuando la imagen nos aterra...»

27. «La tragedia, tal como se ha explicado aquí, satisface una necesidad humana universal. El temor y la compasión sobre los que y mediante los cuales opera, no son, como han sostenido algunos, emociones raras y anormales. Todos los hombres, como dice Aristóteles (*Pol.* V. 7, 1342a5-7), están expuestos a ellas, y algunas personas en medida abrumadora... Los griegos, por temperamento, circunstancias y creencias religiosas, pueden haber sido más sensibles que nosotros a su influjo, y más propensos a sufrir por ellas en forma morbosa. La tragedia griega, por cierto, en sus comienzos era simplemente una violenta excitación religiosa, un éxtasis báquico. Este éxtasis desatentado fue sometido a ley artística. Fue ennoblecido por objetos dignos de una emoción ideal. Los poetas hallaron el modo de que el transporte de la compasión humana y del temor humano pudiera, bajo el impulso del arte, resolverse en alegría, y el dolor desembocar en la corriente purificada de la simpatía humana».

28. «La concepción de la *catarsis* deriva de una concepción más general, y que a través de Platón se remonta a Demócrito, de un tratamiento homeopático, ὅμοιον πρὸς τὸ ὅμοιον. Consiste, para la tragedia, en tratar el temperamento más o menos emotivo del espectador con emociones provocadas. Del mismo modo, en los cultos orgiásticos, el entusiasmo provocado por las danzas rituales curaba del entusiasmo religioso enviado por el dios».

29. A. ROSTAGNI, *Poetica di Aristotele*, 2.ª ed., Torino, 1945, pág. XLV:

«In realtà la catarsi musicale, con cui quella poetica si identifica, è da Aristotele presentata come una operazione tra medica ed orgiastica mediante la quale gli uomini trovano sfogo alle loro passioni e, in conseguenza di ciò, si sentono alleggeriti ed allietati».

30. MANARA VALGIMIGLI, *Aristotele. Poetica. Introduzione, Traduzione, Commento di...* Terza edizione riveduta. Bari, 1946, páginas 40-41:

«Dice la definizione che la tragedia, mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν, cioè di sollevare e purificare l'animo da codeste passioni (6, 1449b27). Dunque catàrsi è piacere, è sfogo, è sollievo, è liberazione: sollievo da quel terrore che stringeva e mordeva il cuore nella trepida attesa della catastrofe; sfogo di quella pietà che, rattenuta dapprima e come raggelata tra le ombre dell'oscuro destino, rompe ora e trabocca di fronte alla catastrofe irreparabile... e come i personaggi veggono ormai ciascuno nettamente il corso fatale della propria vita, cosí in noi si fa una luce nuova e lo spirito si ricompone. E cosí catàrsi è anche chiarificazione e purificazione: è il ritorno dell'anima dalla incertezza alla certezza, dalla non conoscenza alla conoscenza, dalla oscurità alla luce, dal turbamento all'ordine e all'equilibrio».

31. W. SCHADEWALDT (cit. por E. de Sousa, *Aristóteles. Poética*, pág. 122):

«Und so gehört für ihn (i. e. Aristoteles) zur Tragödie... dass schliesslich ihr Vermögen und ihre Wirkung darin besteht, dass die eine spezifische Lustform im Zuschauer auflöst: die Lustform, die entsteht, wenn die Tragödie durch die Elementarempfindungen vom Schauder und Jammer hindurch im Endeffekt die mit Lust verbundene befreiende Empfindung der Ausscheidung dieser und verwandter Affekte herbeiführt...»

29. «En realidad, la catarsis musical, con la que se identifica la catarsis poética, es presentada por Aristóteles como una operación entre médica y orgiástica, mediante la cual los hombres hallan desahogo para sus pasiones y, en consecuencia, se sienten aligerados y alegres».

30. «Dice la definición que la tragedia, mediante una serie de casos que suscitan compasión y terror, produce τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν, es decir, alivia y purifica el ánimo de tales pasiones (6, 1449b27). Por consiguiente, la catarsis es placer, es desahogo, es alivio, es liberación: alivio de aquel terror que atenazaba y mordía el corazón en la temblorosa espera de la catástrofe; desahogo de aquella compasión que, retenida antes y como congelada entre las sombras del oscuro destino, rompe ahora y rebosa frente a la catástrofe irreparable... y así como los personajes ven ahora cada uno claramente el curso fatal de su propia vida, así en nosotros se enciende una luz nueva y el espíritu se restablece. Y así la catarsis es también clarificación y purificación: es el retorno del alma desde la incertidumbre a la certeza, desde el desconocimiento al conocimiento, desde la oscuridad a la luz, desde la turbación al orden y al equilibrio».

31. «Y así corresponde, según él [Aristóteles], a la tragedia... que, en definitiva, su poder y su actuación consisten en suscitar en el espectador una forma de placer específica: la forma de placer que surge cuando la tragedia, mediante las sensaciones elementales del terror y la aflicción, produce, en su efecto final, la sensación, placentera y liberadora, de la expulsión de estos afectos y de otros afines».

APÉNDICE II

SOBRE LA INTERPRETACIÓN DE 49b27-28: δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν

La cláusula adicional a la definición de la tragedia: δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν «per misericordiam et metum inducens talium perturbationum purgationem» (Riccoboni), «que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones» (49b27-28), ha dado lugar a discusiones inacabables. Pocos pasajes de la literatura griega habrán suscitado tantas. Ya a fines del siglo XVI Paolo Beni contaba doce interpretaciones distintas, a las que añadió la suya. De la *Bibliografía de la Poética de Aristóteles* elaborada por L. Cooper y A. Gudeman, publicada en 1928, resultaban, según E. de Sousa (pág. 66), mil doscientas setenta y una «posiciones» ante problemas planteados por el opúsculo del Estagirita, entre las cuales no menos de ciento cincuenta se referían a la «catarsis». En el casi medio siglo transcurrido desde entonces se han adoptado otras nuevas.

Entre éstas es notable la de G. F. Else, que traduce así el pasaje en cuestión: «through a course of pity and fear completing the purification of tragic acts which have these emotional characteristics» («que lleva a cabo, por medio de compasión y temor, la purificación de actos trágicos que tienen estas características emocionales»). Y en nota *ad locum* explica: «La novedad crucial de mi interpretación es que la palabra *pathêmatôn*, usualmente traducida por sentimientos ("feelings") o algo semejante, se toma como el plural del término técnico *pathos* (en el sentido que tiene en 59b11; para *pathos* mismo, v. 52b10) y, por tanto, significa «actos trágicos» ("tragic acts")».

La interpretación de Else es, en efecto, novedosa, pero no convincente. Cierto que πάθος no sólo en 59b11, sino ya antes,

en 53b18 y 20, y en 54a13, tiene el sentido de «acto trágico» o «lance patético», y que en 52b12 se define como «una acción destructora o dolorosa». Pero en otros pasajes significa indudablemente «pasión», «sentimiento o afecto vehemente». Else mismo traduce en 56b38: τὸ πάθη παρασκευάζειν, οἷον ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν ἢ ὅσα τοιαῦτα, «the stimulation of *feelings* (la cursiva es mía) such as pity, fear, anger and the like» («el estimular *sentimientos* tales como la compasión, el temor, la cólera y otros semejantes»), y en 55a31: οἱ ἐν τοῖς πάθησιν, «people in the grip of the passions» («personas dominadas por las *pasiones*»). En el primero de estos dos pasajes vemos expresamente mencionados como πάθη la compasión y el temor (ἔλεον καὶ φόβον).

Por otra parte, la explicación de Else sobre «la purificación de los actos trágicos» (pág. 98, nota 101) tampoco convence. La «catharsis» sería «una purificación de todo lo que es *sucio* («filthy») o *contaminado* («polluted») en el pathos o «acto trágico».... La suciedad («filthiness») es inherente a una intención consciente de matar a un consanguíneo (padre, hermano, etc.). La intención inconsciente, es decir, la que se tiene sin conocer el parentesco —p. e., cuando Edipo mató a Layo sin conocerlo— sería, por consiguiente, una intención «pura», *katharós*. Pero la pureza tiene que ser satisfactoriamente demostrada. Y la *catharsis* sería «el proceso de probar» («the process of proving») que el acto fue puro en aquel sentido. ¿Cómo se prueba esto? Else, basándose en la *Etica Nicomaquea* III 2, 1110b19 y 1111a20, dice que por el remordimiento del autor del delito, mediante el cual se manifiesta que, si éste hubiera conocido la realidad, no habría cometido el crimen. Así, en el *Edipo*, el hecho de que el protagonista se saque los ojos demostraría satisfactoriamente su arrepentimiento. Su ceguera produce una «purificación» del acto trágico y hace a Edipo merecedor de nuestra compasión («makes Oedipus eligible for our pity») y también de nuestro temor («as well as our fear, i. e., our horror»).

Pero en el pasaje en cuestión no se trata de producir en nosotros (espectadores o lectores) la compasión y el temor mediante la «catarsis» o «purificación», sino de producir la catarsis mediante la compasión y el temor (δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν... κάθαρσιν). Además, la compasión y el temor producidos

en el espectador o lector[1] no podrían purificar un acto de otro, es decir, del personaje trágico; tal «purificación» podría ser llevada a cabo, en todo caso, por la compasión sentida por el matador hacia su víctima y por el temor de volver a cometer un acto semejante. Pero aquí, repito, no se trata de los sentimientos del personaje trágico, sino de los que la tragedia debe producir en el espectador o lector.

En mi interpretación de tan discutido pasaje no hay elementos nuevos. Me limito a combinar puntos de vista ya adoptados por traductores y comentaristas del Renacimiento.

Tres son los puntos de posible discusión. Los tres están localizados en las últimas palabras: τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Puede, en efecto, discutirse el sentido de κάθαρσιν, el de παθημάτων y el de τῶν τοιοῦτων.

1) κάθαρσις es propiamente un término técnico del lenguaje de la medicina. En el *Index Aristotelicus* de Bonitz 354b22-355a32 pueden verse numerosos ejemplos de este uso en las obras de Aristóteles. En este sentido corresponde al lat. *purgatio*, esp. «purgamiento» o «purgación». De este primer sentido fisiológico, que puede extenderse incluso al reino vegetal —aplicado por ejemplo a la poda de las viñas—, se pasa, por analogía, a otro que es también una especie de término técnico del lenguaje religioso, donde viene a ser sinónimo de «expiación» o «purificación»; así en el cap. 17 de la *Poética*, 55b15: οἷον ἐν τῷ 'Ορέστῃ ἡ μανία δι' ἧς ἐλέφθη καὶ ἡ σωτερία διὰ τῆς καθάρσεως: «como, en Orestes, la locura, por la cual fue detenido, y la salvación mediante la purificación». Por último, κάθαρσις se usa, también analógicamente, en sentido psíquico: así como se purgan los humores del cuerpo para evitar o curar enfermedades, también

[1] Que se trata de estos sentimientos lo reconoce Else, pág. 106, nota 138, al hablar de la compasión y el temor aludidos en 56a38: «to be distinguished, of course, from the pity and fear which it is the business of the tragic *pathos*, or of the play as a whole, to arouse *in the spectator* (or reader)» (la cursiva es de Else): «que hay que distinguir, naturalmente, de la compasión y el temor que el *pathos* trágico, o la obra en conjunto, debe suscitar *en el espectador* (o lector)».

se purgan las pasiones o las afecciones del alma para curarla de sus dolencias.

Es evidente que Aristóteles en este pasaje no se refiere a los humores del cuerpo ni a la purificación de carácter religioso obtenida mediante ceremonias o ritos determinados, sino que usa la palabra analógicamente, en sentido psíquico, con relación a dolencias del alma. En los textos aducidos en el *Apéndice I* puede verse que la mayoría de los intérpretes y comentaristas, al traducir o explicar este pasaje, usan la palabra latina *purgatio* o sus derivados modernos. Así lo hacen casi unánimemente los que se citan del siglo XVI, y unánimemente los cinco del XVII. En los posteriores hay más variedad terminológica. Rostagni subraya incluso la palabra *purificati*. Para los alemanes debe tenerse en cuenta que *Reinigung* tanto puede significar «purgación» en el sentido fisiológico y terapéutico como «purificación» en sentido moral y anímico. Me parece, pues, admisible «purificación» para traducir κάθαρσιν en este pasaje, puesto que Aristóteles no usa aquí el término en su acepción primera, sino en sentido analógico; preferible, sin embargo, «purgación», precisamente por la connotación medicinal o terapéutica que implica la significación analógica de esta palabra.

Pero la discusión no ha tratado generalmente de decidir a favor de «purgación» o «purificación» u otros términos afines para traducir κάθαρσιν (no han faltado quienes han salido del paso con la simple transcripción «catarsis» o sus equivalentes en otras lenguas), sino de delimitar el alcance de la palabra griega y, por consiguiente, el de sus traducciones. ¿Qué quiso decir exactamente Aristóteles al escribir que la tragedia, mediante la compasión y el temor, produce una κάθαρσιν, una «purgación» o «purificación»? ¿Se trata de una *extirpación* o *erradicación*, o, más bien, de una *moderación* o *suavización*?

Vincenzo Maggi, uno de los primeros comentaristas de la *Poética*, parece entender lo primero: tal es el sentido de los términos *expurgare* y *expurgatio* («limpiar expulsando») que usa reiteradamente, tanto en *a*) como en *b*), y de los que emplea en *a*) como sinónimos de *expurgare*: *removere* («ad alias perturbationes... removendas») y *depellere* («Nam ira... depulsa»). *Expurgare* es también el término usado por Giraldi en el segundo

miembro de su pregunta incontestada. De igual opinión es Castelvetro, que en los textos *c*) y *b*) considera *scacciamento* y *scacciare* como sinónimos de *purgatione* y *purgare*. Y lo mismo parece entender Schadewaldt, el último de los comentaristas citados, al hablar de la *befreiende Empfindung der Ausscheidung dieser und verwandter Affekte*, «la sensación, liberadora, de la expulsión de estos afectos y de otros afines».

Vettori, en cambio, entiende la «purgación» (*purgare*) en el sentido de «moderación» (*modum adhibet*... perturbationibus; *curat impetum* perturbationum... quas excitat *moderaturque*). Y como Vettori opinan la gran mayoría de los intérpretes y comentaristas. Van Ellebode, sin mencionar la *purgatio*, habla de *temperare* y *moderatione gubernare*. Piccolomini usa como sinónimos de *purgare* «moderare» y «temperare» en *a*), «venire a mancare gran parte (delle passioni)», «moderare», «mitigare» en *b*). Riccoboni explica *perpurgare* por «temperare» y «moderari». Guarini se manifiesta en este mismo sentido con especial energía y nitidez: *purgare* no es *spegnere* o *diradicare* («extinguir» o «desarraigar»), sino quitar sólo aquella parte que corrompe la simetría de los humores (véase todo el texto, n.º 17). Y lo mismo piensa, aunque lo diga más veladamente, Buonamici. Son también de este parecer Corneille, Racine, Milton, Batteux, y lo mismo parece deducirse de las consideraciones de Lessing, Butcher y Rostagni.

El argumento de Guarini parece muy bien fundado. Aristóteles usa aquí el término κάθαρσις «purgación» en sentido analógico. Guárdese, pues, la analogía. El médico que quiere purgar la bilis no trata de destruirla por completo, sino de reducirla a proporción conveniente. Lo mismo habrá que entender, por tanto, de la «purgación» aquí considerada. No se trata de suprimir, extirpar o desarraigar, sino de moderar, templar, reducir a justa proporción o medida.

2) Según el *Index Aristotelicus* de Bonitz, entre πάθημα y πάθος no hay, en el uso de Aristóteles, diferencia clara de significado. Ambas palabras se emplean casi con el mismo alcance y con la misma variedad de sentidos; una (πάθος), con más frecuencia que la otra. Comparado con πάθος, aparece πάθημα pocas

veces; salvo una, siempre en plural, y, del plural, el caso más frecuente con mucho es el genitivo, παθημάτων, mientras que el genitivo παθῶν es bastante raro en Aristóteles. Por otra parte, πάθημα no parece significar nunca lo mismo que πάθησις, es decir, ἡ τοῦ πάσχειν ἐνέργεια, «el acto de padecer» (entendiendo «padecer» en el sentido de «recibir la acción de un agente»). Aquilatando mucho, πάθημα se refiere al movimiento o cambio producidos en el paciente, mientras que πάθος puede referirse también a la causa de tal movimiento o cambio. En los ejemplos aducidos por Bonitz *s. v.* πάθος 1, se ven usados promiscuamente πάθη y, aunque menos veces, παθήματα. En *Metafísica* 5, 1022b15-21, dice Aristóteles: Πάθος λέγεται ἕνα μὲν τρόπον ποιότης καθ' ἣν ἀλλοιοῦσθαι ἐνδέχεται, οἷον τὸ λευκὸν καὶ τὸ μέλαν, καὶ γλυκὺ καὶ πικρόν, καὶ βαρύτης καὶ κουφότης, καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα· ἕνα δὲ αἱ τούτων ἐνέργειαι καὶ ἀλλοιώσεις ἤδη. ἔτι τούτων μᾶλλον αἱ βλαβεραὶ ἀλλοιώσεις καὶ κινήσεις, καὶ μάλιστα αἱ λυπηραὶ βλάβαι. ἔτι τὰ μεγέθη τῶν συμφορῶν καὶ λυπηρῶν πάθη λέγεται. «Afección se llama, en un sentido, la cualidad según la cual cabe alterarse, como lo blanco y lo negro, lo dulce y lo amargo, la pesadez y la ligereza, y las demás cosas tales; en otro, los actos e incluso las alteraciones de estas cualidades. Además, entre éstas, más bien las alteraciones y movimientos dañinos, y sobre todo los daños penosos. Todavía, se llaman afecciones los infortunios y penas grandes».

De estos sentidos de πάθος, sólo el primero y el último son atribuibles también a πάθημα. Según esto, πάθος podría sustituir siempre a πάθημα, pero no a la inversa; es decir, πάθος tiene más amplitud significativa. El significado de πάθημα en *Poética* 59b11, donde evidentemente es igual al de πάθος en 52b11 (y πάθος se define aquí como πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, «acción destructora o dolorosa», cf. nota *ad locum*) corresponde al último sentido expuesto en el pasaje citado de la *Metafísica*.

Quizá el sentido más claro de πάθημα sea el equivalente a νόσημα «enfermedad»; cf. *De part. animal.* 3, 667b6: πολλὰ δὲ καὶ ἕτερα παθήματα συμβαίνοντα περὶ αὐτὰ φαίνεται «y también se ven otras muchas enfermedades que afectan a esas vísceras», y *De respir.* 479a15: διὸ καὶ μικρῶν παθημάτων ἐπιγινομένων ἐν τῷ γήρᾳ ταχέως τελευτῶσιν «por eso, al sobrevenirles en la vejez

enfermedades incluso pequeñas, mueren rápidamente». De este sentido de «enfermedad» corporal se pasaría al de «enfermedad» del ánimo, que Bonitz expone en 555a34-44: 5. παθήματα, animi perturbationes, affectiones, y ejemplifica con numerosas citas, especialmente con la de *Etica Eud.* 1220b8, y también con el pasaje discutido de la *Poética.*

Si repasamos los textos latinos o italianos de los traductores del Renacimiento recogidos en el *Apéndice I*, hallamos el término *perturbationes* en Maggi, Giraldi, Vettori, y también en la traducción de Riccoboni: «talium perturbationum purgationem». Castelvetro *d*) dice *affezioni*, y Van Ellebode *affectiones.* Vemos *affetti* en Segni (*affetti* y *passioni* en el texto de 1518), Del Bene, Speroni (*facinora* en la carta fechada en 1565), Piccolomini y Guarini; *passioni* en Frachetta, Pigaffetta y Buonamici; *sollicitudines* en Pigna, y *vitia* en Maranta.

Los cuatro comentaristas del siglo XVII citados tienen unánimemente *passions.* Vemos el mismo término en la traducción de Dacier, y su equivalente, *Leidenschaften,* en el comentario de Lessing. En Batteux podría considerarse *impression* como el equivalente de πάθημα, mientras que en Butcher aparece en la traducción *emotions,* que alterna con *passions* en el comentario. Gudeman traduce *Gemütsstimmungen* «estados de ánimo»; Rostagni dice *sentimenti*; Hardy, *émotions*; Schadewaldt y Gigon, *Affekte.*

La traducción mayoritaria de παθήματα es, según esto, *pasiones.* Pero *pasión* es también la traducción de πάθος. Y «pasión», en español, tiene más bien el sentido de πάθησις «acto de padecer», o el de πάθος como causa del cambio producido en el sujeto, y apenas puede entenderse como el resultado de este cambio, sobre todo cuando el cambio es a peor, como lo es, por ejemplo, la enfermedad. Vimos, sin embargo, que éste era el sentido más claro de πάθημα, que, lo mismo que κάθαρσις, desde lo fisiológico o corporal extendió su alcance semántico, por analogía, a lo anímico.

Teniendo esto en cuenta, creo que una buena traducción española para πάθημα en este pasaje puede ser *afección,* que en su primera acepción, según el *DRAE,* significa «efecto que produce una cosa sobre otra», y, en un sentido más limitado, «enferme-

dad». Así, pienso que debe entenderse τὴν τῶν... παθημάτων κάθαρσιν «la purgación de las afecciones». Esta interpretación facilita la de todo el pasaje, incluidas las palabras δι' ἐλέου καὶ φόβου. Considero aquí la «compasión» (ἔλεος) y el «temor» (φόβος) como *pasiones* (πάθη) en el sentido de causas de un movimiento o cambio, y entiendo παθήματα como los efectos producidos en el alma por tales causas, y —puesto que aquí se trata de cambios a peor— como *afecciones*, estados de ánimo dolorosos o nocivos.

Según esto, lo que Aristóteles quiere decir es que la tragedia *lleva a cabo, por medio de la compasión y el temor,* es decir, utilizando la virtud curativa de estas dos pasiones, *la purgación de afecciones* o estados de ánimo nocivos o dolorosos. Qué estados de ánimo son éstos, lo veremos luego.

Si se acepta esta interpretación, queda resuelta la cuestión sintáctica sobre el genitivo τῶν παθημάτων. Esta cuestión la expone E. de Sousa en su comentario (pág. 119) del modo siguiente:

«Na verdade, do ponto-de-vista sintático, encontramo-nos, neste ponto, diante de manifesta ambigüidade. O genitivo "de tais emoções" (nótese la traducción de παθημάτων) pode ser entendido de quatro maneiras, que alistamos a seguir, com as traduções parafraseadas que a cada uma corresponderia:

1. genitivo "objetivo": "catarse [operada] sobre tais emoções";
2. genitivo "subjetivo": "catarse [operada] por tais emoções";
3. genitivo "subjetivo" e "objetivo": "catarse [operada] por tais emoções [sobre as mesmas emoções]";
4. genitivo "separativo": "catarse de tais emoções [= expurgação o eliminação de tais emoções]".

(Yo glosaría más bien, en este último caso, "catarse [que purga o ânimo] de tais emoções").

A mi juicio, la ambigüedad sintáctica, si la hay, quedaría reducida a las dos primeras posibilidades. El genitivo τῶν παθημάτων no podría ser separativo incluso por razones gramaticales. En genitivo separativo (normalmente, en prosa, precedido de una preposición, y equivalente al ablativo latino, cuando

éste es auténtico ablativo, y no, por ejemplo, instrumental o locativo) se pone el nombre que denota aquello de lo que algo se separa por sí o es separado por otro; lo denotado por el nombre que va en genitivo separativo no ejecuta ni experimenta, en cuanto tal, ningún movimiento; es, simplemente, el punto de arranque del movimiento ejecutado o sufrido por otro. He aquí un ejemplo bien claro, tomado del propio Aristóteles, *Física* VIII 7, 261a32-33: ἅπασαι γὰρ ἐξ ἀντικειμένων εἰς ἀντικείμενά εἰσιν αἱ κινήσεις καὶ μεταβολαί, «pues todos los movimientos y cambios son desde opuestos a opuestos». Aquí tenemos un auténtico genitivo separativo (ἐξ ἀντικειμένων) junto a un acusativo de dirección (εἰς ἀντικείμενα). Nótese que el movimiento no es ejecutado ni sufrido por los «opuestos».

Tampoco puede considerarse τῶν παθημάτων como genitivo «subjetivo» y «objetivo» a la vez. Este inusitado pluriempleo de un mismo genitivo sólo sería posible si tal genitivo fuese complemento de un nombre de acción reflexiva. En tal caso, el nombre en genitivo representaría simultáneamente al sujeto y al objeto del proceso denotado por el nombre del cual sería complemento el genitivo. No sería imposible en griego la expresión ἡ τοῦ Καλλίου κάθαρσις «la purgación de Calias» para denotar «la acción de purgarse Calias», en la cual el genitivo τοῦ Καλλίου sería al mismo tiempo subjetivo y objetivo, pues Calias sería a la vez sujeto y objeto del proceso denotado por κάθαρσις. Pero, en el pasaje de la *Poética* que comentamos, el sujeto lógico del proceso denotado por κάθαρσιν, el agente de la «purgación» no son las «afecciones» (τὰ παθήματα), sino *la tragedia.* Ésta es «la que lleva a cabo la purgación» (ἡ περαίνουσα τὴν... κάθαρσιν).

Cabría sostener que τῶν παθημάτων es un genitivo «subjetivo», interpretando, con Hardy, τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν como «la purgation propre à pareilles émotions». Pero entonces hay que sobreentender el objeto del proceso de purgación, que podría ser, con otro giro gramatical, el alma o el espectador. Pero, si recordamos que el sentido fundamental de κάθαρσις es el fisiológico, y si tenemos en cuenta pasajes aristotélicos como γιγνομένης καθάρσεως τῶν περιττωμάτων, ἃ τοῦ νοσεῖν αἴτια τοῖς σώμασιν «al producirse una purgación de los residuos que son causas de enfermedad para los cuerpos» (*De generat.*

animal. II 4, 738a28-29), parece claro que ni τῶν περιττωμάτων ni τῶν παθημάτων son genitivos subjetivos, sino objetivos: las *afecciones* (παθήματα) son el objeto de la *purgación* (κάθαρσις) llevada a cabo por la tragedia.

3) Finalmente, ¿cuál es en este pasaje el significado de τῶν τοιούτων? Para Hardy (pág. 17), las palabras τῶν τοιούτων tienen el valor de un simple demostrativo, referido aquí a la compasión y al temor exclusivamente. Se apoya en el uso frecuente del adjetivo lat. *talis* como demostrativo, según puede verse, por ejemplo, en el *talia fatur* de la *Eneida*, y también en el francés *pareil.*

Pero, en primer lugar, es discutible que *talia* en la citada expresión de Virgilio, donde pueden haber influido conveniencias métricas y estilísticas, equivalga exactamente a *haec.* Creo más bien que *talia* implica siempre un matiz realzador o ponderativo, mientras que *haec* sería simplemente referencial. Por lo demás, del uso latino, y a fortiori del románico, no podría sacarse una conclusión para el griego. En esta lengua, ni el uso común ni el aristotélico autorizan a considerar τοιοῦτος como equivalente de οὗτος. Ambos son, ciertamente, demostrativos; pero οὗτος es un demostrativo simple, con una función meramente referencial, mientras que τοιοῦτος, compuesto de τοῖος y οὗτος, implica siempre una calificación; no se refiere, sin más, como οὗτος, a algo o a alguien nombrado anteriormente (a veces, posteriormente); τοιοῦτος se refiere directamente a una cualidad o a una manera de ser, y sólo indirectamente al sujeto o a los sujetos de tal manera de ser. Y así lo usa Aristóteles, como puede verse en los textos citados en el *Index* de Bonitz. Para no alargarme excesivamente, me limitaré a la *Poética.*

En 52a10 leemos τοὺς τοιούτους μύθους referido a fábulas en que aparecen inesperadamente, pero unas a causa de otras, situaciones que inspiran compasión y temor. La traducción «tales fábulas» podría sustituirse por «este tipo de fábulas». En 53a3 aparece ἡ τοιαύτη σύστασις, que he traducido por «tal estructuración». Como puede verse por el contexto, Aristóteles no se refiere a la estructuración de una tragedia determinada, sino a un tipo de estructuración que puede darse en un número indeter-

minado de tragedias; la traducción «tal estructuración» podría sustituirse por «este tipo de estructuración». En 53a28 hallamos αἱ τοιαῦται, referido a cierto tipo de tragedias, no a unas tragedias determinadas; la expresión «tales tragedias» incluye no sólo muchas de Eurípides, sino todas las de final desgraciado. Nuevamente aquí podría traducirse bien «este tipo de tragedias». En 53b16 leemos τὰς τοιαύτας πράξεις, que he traducido por «tales acciones». Se refiere Aristóteles no a unas acciones determinadas, sino a las de cierto tipo, que pueden hacer temblar o compadecerse al oyente. También aquí sería buena la traducción «este tipo de acciones». En 54a11 vemos τὸ τοιοῦτον, y dos líneas después τὰ τοιαῦτα πάθη. En el primer caso, la forma neutra, en función pronominal, no se refiere a ningún sustantivo anterior (ni posterior), sino a las situaciones trágicas en que se produce cierta clase de agniciones. Mi traducción «tales situaciones» podría sustituirse por «este tipo de situaciones». Y, en la línea 13, τὰ τοιαῦτα πάθη, de sentido no muy distante al del anterior τὸ τοιοῦτον, que he traducido por «tales desgracias» (sobre esta traducción cf. la nota *ad locum*) y que podría haber traducido por «este tipo de desgracias», tampoco se refiere a unas desgracias determinadas. Finalmente, en 55a19 encontramos αἱ τοιαῦται referido a las agniciones de cierto tipo, como la que se da en el *Edipo Rey* de Sófocles o en la *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides. He traducido «tales agniciones», y también aquí podría traducirse «este tipo de agniciones». No invalida, sino que refuerza mi interpretación de τοιοῦτος su uso en 48a5, donde es sinónimo de ὅμοιος.

Volvamos ahora a τῶν τοιούτων παθημάτων. He traducido «de tales afecciones». ¿Podría sustituirse esta traducción por «de este tipo de afecciones»? No sería esto posible si τοιούτων tuviera aquí el valor de simple demostrativo referido a la compasión y el temor exclusivamente; no se podría decir entonces «la purgación de este tipo de afecciones», porque el lector de la traducción no entendería lo mismo que si se dijera «de estas dos afecciones», como tampoco al leer en 55a19 «tales agniciones» o «este tipo de agniciones» entiende «estas dos agniciones» (las que se dan en el *Edipo* y en la *Ifigenia*), sino «todas las semejantes a estas dos». Así, pues, por analogía con los demás pasajes citados de la

Poética, creo que debe entenderse aquí τῶν τοιούτων παθημάτων como «de tales afecciones», es decir «de este tipo de afecciones».

Pero con esto no queda resuelto el problema; no se ha dicho aún de qué tipo de «afecciones» se trata. ¿Son las «afecciones» del tipo de la compasión y el temor? Esto supondría que la compasión y el temor son también «afecciones». ¿Hemos de admitir esto sin más? Creo que hay que distinguir dos aspectos, quizá mejor, dos niveles de compasión y temor: uno es el nivel de la «pasión» (πάθος) en el sentido de causa del movimiento o cambio producido en el paciente (v. *supra,* punto 2); otro, el nivel de la «afección» (πάθημα) como efecto más o menos duradero de tal causa, y como estado nocivo o doloroso. La compasión y el temor por medio de los cuales la tragedia «lleva a cabo la purgación de tales afecciones» no alcanzan este segundo nivel; no llegan a ser en el espectador o lector estados nocivos o dolorosos; son, por el contrario, causa de placer: en 53b12 se dice expresamente que el poeta trágico debe proporcionar «el placer que nace de la compasión y del temor» (τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου ἡδονήν). Que la compasión o el temor pueden causar placer lo saben muy bien las personas aficionadas a las películas de terror o a las que les permiten «hartarse de llorar». Esta compasión y temor placenteros son «pasiones» (πάθη) voluntarias, no sólo aceptadas, sino buscadas por el paciente. No requieren purgación; son, por el contrario, medios para producirla.

Pero la compasión y el temor, como pasiones excitadas no por las tragedias del teatro, sino por las de la vida, pueden llegar a un nivel de violencia que las convierta en «afecciones» (παθήματα), es decir, en estados de ánimo dolorosos y nocivos. Leamos con atención el pasaje de la *Política* reproducido como tercer texto del *Apéndice I* (págs. 348-351): Aristóteles lo relaciona ex profeso con la *Poética.* Son particularmente esclarecedoras las diez líneas de 1342a5-15. Se nos dice aquí que «la pasión que en algunas almas ocurre violentamente, existe en todas, y la diferencia está en el menos y en el más», y se nos ponen como ejemplo precisamente «la compasión y el temor»; pero no sólo estas dos «pasiones», sino «también el entusiasmo, pues también por este movimiento están poseídos algunos» (κατακώχιμοί τινές εἰσιν). Nótese que Aristóteles habla aquí de las

«pasiones» (πάθη) —por ejemplo la compasión, el temor, el entusiasmo— como movimientos, pero movimientos que pueden llegar a poseer a las almas. Cuando el alma está poseída por una pasión, ésta ya no es voluntaria; se ha convertido en «afección», y necesita «purgación». Un medio para purgar las afecciones del alma es la música; concretamente para la afección de entusiasmo, los cantos sagrados que ponen fuera de sí al alma (τά ἐξοργιάζοντα μέλη); los poseídos por el entusiasmo, después de usar estos cantos, «quedan como si hubieran obtenido medicación y purgación». Aristóteles extiende aquí el poder catártico o purgativo de la música a toda clase de afecciones, pues añade inmediatamente: «Y esto mismo les sucederá también necesariamente a los compasivos y a los temerosos y a los dominados por cualquier pasión, y a los demás en la medida en que a cada uno le acometa alguno de tales accesos, y todos experimentarán cierta purgación y sentirán alivio junto con placer». Y termina diciendo que los cantos catárticos producen a los hombres una alegría inocua, sana, que no hace ningún daño.

Pues bien, frente a un poder tan extenso de los cantos catárticos, sería limitar demasiado la eficacia de la tragedia si le atribuyésemos exclusivamente la purgación de las afecciones de compasión y temor. Pienso, por el contrario, con Maggi, Giraldi, Vettori, Segni, Piccolomini, Pigaffetta, Corneille, Milton (v. los textos en *Apéndice I*), que la purgación operada por la tragedia se extiende a todas las afecciones que son del tipo de las que suelen padecer los personajes trágicos.

APÉNDICE III

SOBRE LA TRADUCCIÓN LATINA DE LA *POÉTICA*, POR ANTONIO RICCOBONI

En este apéndice selecciono datos del texto latino de la presente obra que pueden ser útiles a quienes se interesen por la traducción en general, y en particular por la traducción latina de la *Poética* llevada a cabo por Riccoboni.

Lo divido en nueve apartados. En el primero, que es el más amplio, relaciono, bajo el epígrafe *Discrepancias*, pasajes en que la traducción riccoboniana se aparta del texto griego de esta edición trilingüe hasta tal punto que la distancia entre ambos no puede salvarse con explicaciones de carácter puramente estilístico. La explicación está en que Riccoboni tenía delante otro texto griego, cuyo contenido puede generalmente determinarse a base de su propia traducción y documentarse con alguna de las ediciones conocidas de la *Poética*. Indico en primer lugar el pasaje de que se trata, según la paginación de la edición de Bekker, pero prescindiendo de las dos primeras cifras, de manera que, por ejemplo, 47a16 = página 1447, columna a, línea 16. A continuación va la palabra o frase griega en cuestión, seguida de la traducción de Riccoboni; por último, precedida del signo <, la lección que a mi juicio tendría el texto griego de Riccoboni, documentada en otras ediciones. Para el significado de las siglas, véase pág. 26. Cuando sigue un nombre entre paréntesis, casi siempre (Bekker) o (Kassel), es que la referencia documental ha sido tomada de su edición de la *Poética*.

El apartado segundo contiene una lista de palabras —generalmente partículas como μὲν, δὲ, καὶ; rara vez palabras de más contenido— omitidas por Riccoboni en su traducción.

En el tercero, por el contrario, señalo la adición en la traducción de palabras que no tienen correspondencia en el texto griego.

En el apartado cuarto menciono algunos casos de concentración estilística.

En el quinto presento una lista más nutrida de ejemplos del procedimiento opuesto, que es la traducción explicativa.

En el sexto consigno manifestaciones de libertad estilística por parte del traductor.

En el apartado séptimo recojo ejemplos de un caso particular del procedimiento anterior, que llamo variación estilística, y me detengo especialmente en su aplicación a la traducción de la fórmula ὁ μὲν... ὁ δὲ...

En el octavo aduzco muestras de otros rasgos estilísticos: la traducción de participios, de infinitivos, de adjetivos, la conversión de un complemento en sujeto, el hipérbato.

Finalmente, en el apartado noveno —y no sin cierta repugnancia, sólo vencida por un gran deseo de objetividad— incluyo algunos ejemplos de traducción poco afortunada, que, con algo más de atención, Riccoboni podía haber mejorado sin gran esfuerzo.

1

DISCREPANCIAS

47a16 μιμήσεις: imitatio < μίμησις N[a] (Bekker).

47a17 ἢ γάρ τῷ γ' ἐν ἑτέροις: aut enim quod genere diversis < ἢ γὰρ τῷ γένει ἑτέροις Π (Kassel); también G.

47a20 διὰ τῆς φωνῆς: utrisque < ἀμφοτέροις; cf. *supra* pág. 38.

47b8 μιγνῦσα: mixtis. No hay texto justificante. Puede ser una pequeña libertad estilística.

47b9 ⟨ἀνώνυμος⟩ τυγχάνουσα: qualis fuit. El texto de R no tenía ἀνώνυμος; pero τυγχάνουσα solo tampoco explica la traducción. Hardy anota: «τυγχάνουσα A, quod qui admittunt aliquid hic intercidisse statuunt». Pudiera ser οἷα.

47b14 ἐλεγοποιούς: alios quidem elegorum fictores < τοὺς μὲν ἐλεγ. G.

47b22-23 καὶ ποιητὴν προσαγορευτέον: iam poëta non est appellandus < οὐκ ἤδη καὶ ποιητὴν προσαγ. G y Bekker; éste anota en su aparato crítico: οὐκ ἤδη om. N^a A^c B^c.

48a5 ὥσπερ οἱ γραφεῖς· Πολύγνωτος μὲν γὰρ: ut ex pictoribus Polygnotus. γὰρ om. en N^a (Bekker); también en G. En lo demás, quizá se trate de libertad estilística.

48a15 ὥσπερ γὰρ Κύκλωπας: ut qui fecit Cyclopes. Para el texto gr. cf. *supra* pág. 38. R anota al margen: «Nobis placet ut legatur, non ὡς πέργας, nec ὡς πέρσας; sed ut quidam correxerunt, ὡς ποιήσας.

48a31 τῆς μὲν γὰρ κωμῳδίας: comoediam quidem. Omite γὰρ, como también B y G.

48a34 Χιωνίδου καὶ Μάγνητος: quam Chonnides et Magnetes. Malas transcripciones: Χωνίδου (A B Φ, según Kassel) podía haber dado quam Chonides, pero no Chonnides, y Μάγνητος Magnes, no Magnetes.

48a38 ἀτιμαζομένους: nominati. R parece haber leído ὀνομαζομένους, no documentado.

48b3 ταῦτα: tam multa. ¿Leería R τοσαῦτα? No documentado.

48b8 ποιεῖται: faciunt. R parece haber leído ποιοῦνται, o puede tratarse de atracción al plural por *differunt*, que tiene el mismo sujeto lógico.

48b12-13 αἴτιον δὲ καὶ τούτου: ac signum huius rei etiam est. R parece haber leído σημεῖον en vez de αἴτιον; aunque *signum* puede deberse a influjo de σημεῖον δὲ τούτου en lín. 9.

48b35-36 δραματικὰς: dramatice. ¿Leería R δραματικῶς?

49a1 οὗτος: ipse. R parece haber leído αὐτός.

49a8 ⟨εἰ⟩ αὐτό τε καθ' αὑτὸ κρίνεται εἶναι: tum si res ipsa per se iudicetur < αὐτό τε καθ' αὑτὸ κρινόμενον G.

49a10 γενομένης: nata est < γενομένη. Kassel anota: «γενομένης A B: corr. recentiores quidam (qui et αὐτοσχεδιαστικὴ pro -ῆς, falso)»; entre estos últimos Bekker, que sin embargo anota: «γενομένης οὖν et αὐτοσχεδιαστικῆς N^a A^c B^c».

49a28-29 ὡς ἕκαστα: ut singula se habent. *se habent* supone después de ἕκαστα un ἔχουσι no documentado.

49a29 ἔστω ἡμῖν εἰρημένα: ac de his quidem tam multa a nobis dicta sint < περὶ μὲν οὖν τούτων τοσαῦτα ἔστω ἡμῖν εἰρημένα G y Bekker.

49b3 οἱ λεγόμενοι: pauci. R leería quizá ὀλίγοι, que no hallo documentado.

49b6 'Επίχαρμος καὶ Φόρμις: Epicharmus et Phormis coeperunt < Επ. καὶ Φόρμ. ἦρξαν G.

49b8-9 λόγους καὶ μύθους: sermones vel fabulas < λόγους ἢ μύθους N^a (Bekker); también G.

49b9-10 μέχρι μόνου μέτρου μετὰ λόγου μίμησις εἶναι: usque ad solum hunc terminum... quod sit cum sermone imitatio... Falta la trad. de μέτρου, y, en cambio, no hay en el texto gr. correspondencia de *terminum*. No creo que esta palabra sea adición explicativa; se podía haber traducido «usque ad solum hoc, quod...» ¿Habrá interpretado R μέτρου como «medida», «espacio»? Sería mala traducción.

49b19 ἃ δὲ αὐτῇ, οὐ πάντα: quae vero ipsa, non omnino < ἃ δὲ αὐτή apogr. (Hardy); también G; οὐ πάντως B (Kassel).

49b21 περὶ... τῆς ἐν ἑξαμέτροις μιμητικῆς: de imitatione... quae fit in hexametro < περὶ... τῆς ἑξαμέτρου μιμητικῆς G.

49b28 λέγω δὲ: iam dico < λ. δὴ N[R] (Bekker).

49b35-36 ὃ... πᾶσαν: id ipsum quod (*ipsum* quizá ad. estilística) omnibus < πᾶσιν Madius (Hardy, Kassel). R advierte en nota: «Legendum est πᾶσιν omnibus, non πᾶσαν omnem».

50a5 καθ' ὅ: secundum quos < καθ' ἃ rec. Lat (Kassel); también G.

50a8 καθ' ὅ: secundum quas < καθ' ἃ apogr. (Hardy); también G.

50a12-13 Falta la trad. de καὶ παρὰ ταῦτα... τοῖς εἴδεσιν. Muchos editores, a los que sigue Hardy, escribieron πάντες en vez de οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν, y consideraron estas palabras como glosa. Tampoco Kassel las cree auténticas.

50a16-17 πράξεως: actionum < πράξεων B; también G.

50a17-18 καὶ βίου, καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία...: et vitae et felicitatis et infelicitatis. etenim felicitas... < καὶ βίου, καὶ εὐδαιμονίας, καὶ κακοδαιμονίας· καὶ γὰρ ἡ εὐδαιμονία... G. y Bekker.

50a23-24 ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως: nam sine actione < ἄνευ γὰρ πράξεως G.

50b8 ἔστιν δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον: iam mores sunt tale quiddam. R parece haber leído δή, no documentado. Extraña, además, la trad. de τό τοιοῦτον por *tale quiddam*. ¿Será *quiddam* errata por *quidem*, que correspondería a μὲν?

50b10-11 διόπερ... φεύγει om. B (Kassel). R omite la trad. de estas palabras, excepto ὁ λέγων, que se incluye en la frase anterior: «utrum dicens eligat aut fugiat». Sin duda el texto gr. de R era como el de G: τὴν προαίρησιν ὁποῖά τις ἐστὶν ἐν οἷς οὐκ ἔστι δῆλον ἢ προαιρεῖται ἢ φεύγει ὁ λέγων.

50b16 τῶν δὲ λοιπῶν: Reliquarum vero quinque < τ. δ. λοιπῶν πέντε Π (Kassel).

50b25-26 ἔστι γάρ... μέγεθος. Falta en la traducción. O en el texto griego de R o en la trad. de éste se produjo un salto de μέγεθος a μέγεθος o de *magnitudinem* a *magnitudinem*.

51a7-8 εἰ γὰρ ἔδει ἑκατὸν τραγῳδίας ἀγωνίζεσθαι: si enim termino opus esset causa tragoedias recitandi. *Termino* puede ser interpolación por descuido del propio R, influido por el *terminus* próximamente anterior. En cuanto a lo demás, R anota: «Lege-

batur ἕκατον τραγωδιας [sic] ἀγωνίζεσθαι centum Tragoedias recitare. Correctum est ἕνεκα τοῦ τραγωδίας ἀγωνίζεωσθα» [sic].

51a11-12 ὡς... διορίσαντας εἰπεῖν: ut... re definita dicam < ὡς διορίσαντα εἰπ. B (Kassel).

51a28 ἢ εἰκὸς om. en la traducción, sin duda por descuido, pues no hay texto gr. que justifique la omisión.

51a30 καθάπερ καὶ ἐν: ut in < om. καὶ N[a] (Bekker); también G.

51a35 οὐδὲν μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν: id nec pars quidem est < οὐδὲ μόριον τοῦτό ἐστι G.

51b2 τεθῆναι: ponere < τιθέναι N[a] (Bekker); también G.

51b7 ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον: historia magis singularia. La om. de δὲ *autem* y la adición de *magis* pueden ser estilísticas; la adición, influida por el *magis* inmediatamente anterior.

51b17 οὔπω: non. R parece haber leído οὐ, no documentado. ¿O será *non* errata por *nondum*?

52a2 ταῦτα δὲ γίνεται καὶ μάλιστα: atque haec fiunt maxime talia < τ. δ. γ. μ. τοιαῦτα G.

52a7 οἷον ὡς: sicuti. ὡς om. N[a] (Bekker); también G.

52a13 ὑπάρχουσιν εὐθὺς οὖσαι τοιαῦται: ne aliud quaeramus, sunt tales. La trad. de εὐθὺς por *ne aliud quaeramus* es extraña.

52a14-15 ἧς γινομένης: qua facta < ἧς γενομένης G.

52a16-17 πεπλεγμένην δέ: implexa est < πεπλεγμένη δὲ ΑΦ (Kassel); pero quizá se trate de una simple variación estilística.

52a33 περιπετείᾳ γένηται: peripetiae fiunt < περιπέτειαι Π γίνονται Α (Kassel); περιπέτειαι γίνωνται G. — ἡ ἐν τῷ Οἰδίποδι: in Oedipode < ἐν τῷ Οἰδ. B (Kassel); también G.

52b26 πρότερον εἴπαμεν: prius dictae < πρ. εἴρηται G.

53a5-6 ἔλεος... ὅμοιον. R no traduce estas palabras, om. también en B. Se produjo un salto de un ὅμοιον a otro.

53a6 ἔσται: apparet < φαίνεται G.

53a17 γιγνόμενον: quod observatur. Choca esta traducción, para la que no hallo texto documentado. Pudiera ser libertad estilística. — πρῶτον antea < πρὸ τοῦ B (Kassel), G y Bekker.

53a31 ἡ διπλῆν...: eius fabulae quae duplicem... Chocan las palabras *eius fabulae*, que ni tienen correspondencia en el texto gr., ni explican, sino que complican.

53b17 ἐχθρὸς ἐχθρόν: inimicus inimicum occiderit < ἐχθ. ἐχθ. ἀποκτείνῃ G y Bekker.

53b18 ποιῶν οὔτε μέλλων: dum facit neque dum facturus est, monstrat < π. οὔτε μ. δείκνυσι G y Bekker.

54a2 τὸ δὲ πρᾶξαι: nam fecisse < τὸ γὰρ πρ. N[a] (Bekker), G.

54a35-36 ὥστε... εἰκός om. en R, lo mismo que en N[a] (Bekker); salto de εἰκός a εἰκός.

54b7 οἷον τὸ: ut quae < οἷον τὰ G y Bekker.

54b15 ταῦτα δὴ διατηρεῖν: iam vero haec oportet servare < τ. δὴ δεῖ διατ. G y Bekker.

54b15-16 καὶ πρὸς τούτοις τὰ παρὰ τὰς ἐξ ἀνάγκης... τῇ ποιητικῇ: et ad ea quae sub sensum cadunt consequentia poeticae, praeter illa quae sunt ex necessitate. R parece haber leído τὰς παρὰ τὰ (no documentado). Traduciría entonces τὰς... αἰσθήσεις por «ea quae sub sensum cadunt» (trad. explicativa) y παρὰ τὰ ἐξ ἀνάγκης por «praeter illa quae sunt ex necessitate», desplazando estas palabras para mayor claridad.

54b20 ᾗ πλείστῃ: qua plurimi < ᾗ πλεῖστοι G y Bekker.

54b34 ἐκεῖνος... ὁ ποιητής: ille vero per signa. ac ipse quidem dicit quae vult poëta < ἐκεῖνος δὲ διὰ σημείων. ταῦτα οὖν αὐτὸς λέγει ἃ β. ὁ π. G.

55a6 Πολυΐδου: Polyidis < Πολυείδους Ξ (Kassel).

55a10 ἐν τοῖς Φινείδαις: in Phoenidibus < ἐν ταῖς Φοινίσιν G.

55a14-16 τὸ μὲν γὰρ... ἑωράκει. Falta en A; al parecer, salto a palabra igual, de un τὸ τόξον al otro. El original gr. de R tampoco tenía estas palabras; además, en vez de τὸ μὲν γὰρ, parece haber tenido, como el de G, ὁ μὲν γάρ. He aquí el texto completo de G, que corresponde bastante bien a la trad. de R: ὁ μὲν γὰρ τὸ τόξον ἔφη γνώσεσθαι, ὃ οὐχ ἑωράκει· ὁ δέ, ὡς δι' ἐκείνου ἀναγνωριοῦντος, διὰ τούτου ἐποίησε παραλογισμόν.

55a26 ἐπετιμᾶτο: reprehenditur < ἐπιτιμᾶται τῷ G.

55a29-30 καὶ τοῖς σχ. συναπ.: oportet figuris exornando exercere poësim < om. de καὶ (¿leería R δεῖ?); τοῖς σχ. συναπ. ποιεῖν G.

55a31 καὶ χειμαίνει: quamobrem et fluctuare facit < δι' ὃ καὶ χειμαίνει G.

55a34 τούς τε λόγους: hos autem sermones < τούτους τε λόγους Na Ac Bc (Bekker), Π (Kassel).

55b2 παρατείνειν: inserere < παρενείρειν G.

55b4 θύσασιν: immolantibus < θύουσι Na (Bekker).

55b7 τὸ δὲ: propter nescio quid < (?). G tiene διὰ τί; R leería quizá διά τι.

55b10 Πολύιδος: Polyides < Πολυΐδης G.

55b13 τὰ ἐπεισόδια: episodia, considerare < ἐπεισόδια σκοπεῖν G y Bekker.

55b22 ἐπιθέμενος: ipsos decipiens < αὐτοῖς ἐπιθέμενος G y Bekker.

55b30 τά τε προπεπραγμένα: ea quae gesta sunt < τά τε πεπραγμένα G.

56a17 ὥσπερ Εὐριπίδης, ⟨ἢ⟩ Νιόβην: ut Euripides Hecubam < Ἑκάβην vertit G. Valla (Kassel). Pero R anota al margen, como variante, ὥσπερ Εὐριπίδης Νιόβην ἢ Μήδειαν, que es el texto de G.

56b23 συνθετή: intelligibilis < συνετή A B; cf. nota 283 a mi traducción.

57a4 φωνὴ ἄσημος ἣ ἐκ πλειόνων: vox non significativa ex pluribus < φ. ἄσ. ἐκ πλ. G.

57a5 μίαν σημαντικὴν φωνήν: unam vocem < μίαν φωνήν G.

57a9 πεφυκυῖα τίθεσθαι: idoneam < πεφυκυῖαν Nª (Bekker) y Φ (Kassel) quae componatur < συντίθεσθαι G.

57a12-13 ὡς... σημαῖνον: ut... significat < ὡς... σημαίνει G.

57a16 σημαίνει: adsignificat < προσσημαίνει G, como en lín. 17.

57a32 Om. la trad. de οἷον γῆ, om. también en G.

57a33-34 Om. la trad. de πλὴν... ἀσήμου, om. también en G y Bekker.

57b11 ἢ δή: iam < ἤδη Nª Aᶜ (Bekker).

57b14 καὶ «τεμὼν ἀτειρέϊ χαλκῷ». Omite καὶ y en el texto entrecomillado lee τάμνεν como G.

57b21-22 τὴν φιάλην ἀσπίδα Διονύσου καὶ τὴν ἀσπίδα φιάλην Ἄρεως: scutum poculum Martis et poculum scutum Bacchi < τὴν ἀσπίδα φιάλην Ἄρεως καὶ τὴν φιάλην ἀσπίδα Διονύσου G.

57b22-23 ἢ ὁ γῆρας πρὸς βίον, καὶ ἑσπέρα πρὸς ἡμέραν: praeterea similiter se habet vespera ad diem et senectus ad vitam < ἔτι ὁμοίως ἔχει ἑσπέρα πρὸς ἡμέραν καὶ γῆρας πρὸς βίον G.

57b24-25 ἢ ὥσπερ Ἐμπεδοκλῆς, καὶ τὸ γῆρας ἑσπέραν βίου ἢ δυσμὰς βίου: et senectutem vesperam vitae, vel ut Empedocles, occasum vitae < καὶ τὸ γῆρας ἑσπέραν βίου ἢ ὥσπερ Ἐμπ. δυσμὰς βίου G y Bekker.

57b35 ἐρνύτας: Ἐρνύτας G.

58a2-3 τὸ δὲ ἂν ἀφῃρημένον τι ᾖ αὐτοῦ: hoc vero si sublatum fuerit quippiam vel ab ipso vel ab eo quod inculcatum est < τὸ δὲ ἂν ἀ ῃρημένον ᾖ τι, ἢ αὐτοῦ ἢ ἐμβεβλημένου G.

58a8 αὐτῶν δὲ τῶν ὀνομάτων: praeterea ex nominibus < ἔτι τῶν ὀνομάτων G.

58a10 ὅσα ἐκ τούτου σύγκειται: quaecunque ex aliquo eorum quae muta sunt constant. G tiene ὅσα ἐκ τούτων ἀφώνων σύγκειται, pero R supondría más bien ὅσα ἔκ τινος τῶν ἀφ. σύγκ., no documentado.

58a26 βαρβαρισμός: etiam barbarismus < καὶ βαρβ. Nª (Bekker), G.

58a30 τὰ δὲ ἐκ τῶν γλωττῶν: ex linguis vero < ἐκ δὲ τῶν γλ. G, Bekker, Hardy.

58a31 δεῖ ἄρα κεκρᾶσθαί πως τούτοις: quamobrem aliquo modo his temperatur < δι' ὃ ἀνακέκραταί πως τούτοις G.

58a32 γάρ: ac < οὖν G.

58b17 ἐπὶ τῆς γλώττης: in linguis. No hay documentación de ἐπὶ τῶν γλωττῶν; quizá pequeña libertad del traductor, o atracción inconsciente al plural por ἐπὶ τῶν μεταφορῶν καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων ἰδεῶν in translationibus et in aliis formis.

59a8 τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἐστιν: est simile intueri < τὸ ὅμ. θ. ἐστιν G.

59a20 μέσα: medium < μέσον G y Bekker.

59b9 ἢ παθητικήν: aut affectam oportet esse < ἢ παθ. δεῖ εἶναι G y Bekker.

59b18-19 ἱκανός ὁ εἰρημένος: sufficiens dictus est < ἱκανὸς εἰρημένος G.

59b37 μίμησις: motio < κίνησις Nª Aᶜ (Bekker).

60a4 τὸ ἁρμόττον αὐτῇ: illud ipsum quod congruit < τὸ ἁρμ. αὐτὸ G.

60a21 τουδὶ ὄντος τοδὶ ᾖ ἢ γινομένου γίνεται: dum unum est aut factum est, alterum fit < τουδὶ ὄντος ἢ γινομένου τοδὶ γίνεται G.

60a22-23 διὸ δή, ἂν τὸ πρῶτον ψεῦδος: idcirco primum iam certe mendacium est. R no parece haber entendido ἂν como condicional, y cambia la puntuación.

60a25-26 Om. la trad. de παράδειγμα... Νίπτρων, omitido también en G.

60a27 ἀδύνατα εἰκότα... δυνατὰ ἀπίθανα: quae fieri non possunt et verisimilia sunt..., quae fieri possunt et parum apposita sunt ad persuadendum < ἀδ. καὶ εἰκ..., δυν. καὶ ἀπιθ. G.

60b16 εἰ μὲν γάρ: etenim aut < ἡ μὲν γάρ A (Kassel); también G. R leería sin duda ἢ μὲν γάρ.

60b17 εἰ: aut < ἡ G. R leería ἤ.

60b18 τὸ προελέσθαι μὴ ὀρθῶς: praeelegit non recte, quod per accidens est < τὸ προελ. μὴ ὀρθ., κατὰ συμβεβηκός G.

60b18-19 ἀλλά... προβεβληκότα: sed fecit equum... dextram partem. Hay cambio de puntuación. Al hacer terminar aquí la frase, R introduce un verbo (*fecit*) que complete el sentido. Lo mismo sucede con *est* en la frase siguiente: aut erratum *est* < ἢ τὸ... ἁμάρτημα. Nuevamente pone R punto en lín. 20, después de ἄλλην τέχνην > aliam artem. Convierte así en nueva frase el miembro de la anterior ἢ ἀδύνατα πεποίηται > aut quae fieri non possunt, facta sunt; con ello ἀδύνατα, que en mi interpretación es complemento directo de πεποίηται (cuyo sujeto implícito es ἡ ποιητική), pasa a ser sujeto de este mismo verbo. R vuelve a poner punto después de πεποίηται > facta sunt.

60b21 ὁποιαοῦν, οὐ καθ' ἑαυτήν: haec igitur qualiacunque fuerint, non per se sunt < ταῦτ' οὖν ὁποῖα ἂν ᾖ, οὐ καθ' αὑτήν G.

60b22 πρῶτον μὲν: primum enim < πρῶτον μὲν γὰρ G.

60b25 εἰ οὕτως: quemadmodum si sic < οἷον εἰ οὕτως G.

60b27 ἢ μᾶλλον ἢ ⟨μὴ⟩ ἧττον: vel magis vel minus < ἢ μᾶλλον ἢ ἧττον. He aceptado la adición de Ueberweg; cf. *Metaf.* X 5, 62a26.

60b28 ἡμαρτῆσθαι: peccatum est < ἡμάρτηται G, Bekker.

60b32 ἀμιμήτως: mala imitatione < κακομιμήτως G, Bekker.

60b33 ἀλλ' ἴσως ⟨ὡς⟩ δεῖ: at qualia oportet < ἀλλ' οἷα δεῖ G, Bekker; ὡς es adición de Vahlen.

60b34-35 ταύτῃ λυτέον: quamobrem hac ratione solvendum est < δι' ὃ ταύτῃ λυτέον, con punto alto antes de δι', G.

61a1 ὥσπερ Ξενοφάνει: quemadmodum Xenophanes < ὥσπερ Ξενοφάνης G, Bekker.—ἀλλ' οὖν φασι. τὰ δὲ ἴσως οὐ βέλτιον sed non dicunt haec, fortasse autem non melius < ἀλλ' οὔ φασι τάδε. ἴσως δὲ οὐ βέλτιον G, Bekker.

61a12 «ὅς ῥ' ἤ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός»: «specie quidem erat malus» < εἶδος μὲν ἔην κακός G.

61a17 ἅμα δέ φησιν: et illud < καὶ τὸ G.

61a23 Om. la trad. de εὖχος ἀρέσθαι, om. también en AΦ (Kassel) y en G y Bekker.

61a25 ζωρά τε πρὶν κέκρητο. El texto reproducido por R: ζῶρά τε πρὶν ἄκρητα, aparte de la acentuación defectuosa de ζῶρα, no puede tener el sentido que le da R, porque ζωρά y ἄκρητα son casi sinónimos y ambos pueden traducirse por *pura*. No he hallado documentación de ἄκρητα. G, que tantas veces concide con R, tiene ζωρά τε πρὶν κέκριτο.

61a27 τὸν κεκραμένον: ut aqua temperatum < οἷον τ. κ. G, Bekker.

61a30-31 εἴη δ' ἂν τοῦτό γε κατὰ μεταφοράν: atque hoc profecto non esset secundum translationem < εἴη δ' ἂν οὐ τοῦτό γε κ. μ. G.

61a34 τὸ ταύτῃ κωλυθῆναι ποσαχῶς ἐνδέχεται: eo quod prohibitum sit. illud autem «quotupliciter» > τῷ ταύτῃ κωλυθῆναι. τὸ δὲ ποσαχῶς G, Bekker.

61b8 ἀλλ' οὐκ 'Ικάριον· διαμάρτημα δὲ τὸ πρόβλημα: non (om. ἀλλ') Icarium propter erratum. quaestio autem... R anota al margen: Διαμάρτημα· δὲ τὸ πρόβλημα. Alias διαμάρτημα [sic]. τὸ δέ πρόβλημα. Quam lectionem secuti sumus.

61b9-19 πρὸς τὴν ποίησιν: vel ad poesim < ἢ πρὸς τ. π. G, Bekker.

61b12 οἷον: quales < οἵους G, Bekker.

61b13 ἀλλὰ βέλτιον: verum spectatur etiam melius < ἀλλά καὶ πρὸς τὸ βέλτιον G y Bekker.

61b21 Αἰγεῖ: Aegeeti < Αἰγειήτου G y Bekker.

61b22 τὰ μὲν οὖν ἐπιτιμήματα: atque has quidem reprehensiones < ταῦτα μὲν οὖν ἐπιτ. G.

61b28 ἀεί, λίαν δῆλον: manifestum est < δῆλον G y Bekker.

62a3 ⟨οἵ⟩: quamobrem < διὸ G y Bekker. οἵ es conjetura de Vettori.

62a5 πρῶτον μὲν οὐ... ἡ κατηγορία: ac primum quidem accusatio < πρῶτον μὲν οὖν οὐ... κατηγορία G.

62a6 περιεργάζεσθαι: uti. ¿Será errata por *abuti?*

62a10 ἐλευθέρας γυναῖκας μιμουμένων: ingenuas mulieres imitantibus. R anota: «Secuti sumus illam correctionem ἐλευθ. γυν. μιμουμένοις».

62a15 καὶ ἔτι: quod < καὶ ὅτι N[a] (Bekker); también G.

62a16 καὶ τὰς ὄψεις: et apparatum < καὶ τὴν ὄψιν G, Bekker.

62b3-4 ἡ μίμησις: qualiscunque imitatio < ὁποιαοῦν μίμησις G y Bekker.

62b6 ἢ βραχέως: necesse est vel ut breviter < ἀνάγκη ἢ βραχέα G, Bekker.

62b7 λέγω δὲ οἷον...: sed si faciant plures, quemadmodum... < ἐὰν δὲ πλείους, λέγω δὲ οἷον... G y Bekker. Kassel anota: «ante λέγω lac[unam] stat[uerunt] multi, post οἷον alii». R añade *faciant* y omite λέγω δὲ.

62b8 ᾖ συγκειμένη, ὥσπερ ἡ 'Ιλιάς...: fuerit composita, non erit una; ut Ilias... < ᾖ συγκ., οὐ μία· ὥσπερ ἡ 'Ιλ. G y Bekker.

2

Omisiones

Se citan aquí pasajes en que R omitió en la traducción palabras que probablemente estaban en su original griego. Muchas de estas omisiones tendrían intención estilística; algunas, sin duda, serán descuidos del traductor.

47a17	μὲν... δὲ...
47a21	καὶ (de κἄν). — μέν.
47b14	ὡς.
47b25	λέγω δὲ (no suele traducirlo cuando va seguido de οἷον u otra partícula semejante).
48a9	τοῦτον τὸν τρόπον (probable descuido). — 1.er καὶ.
48a13	ποιήσας πρῶτος.
48a17	μὲν... δὲ...
48a29	καί.
48a33	ἦν.
48b4	μέν.
48b5	τινὲς.
48b19	διὰ... ἄλλην.
49a7	ἄρα.
49a32	μέν.
49b11-12	ταύτῃ διαφέρουσιν.
50a9	1.er καί.
50a37	καί.
50a39	καί.
50b13	εἶναι.
50b27	μέν.
50b29	δέ.
50b31	δέ.
51a6	μέν.
51a28	cf. *Discrepancias*.
51a29	δέ.
51b7	cf. *Discrepancias*.
51b8	μέν.
52a17	δέ.
52a22	μέν.
52b6	μέν.
52b10	μέν.
52b20	δέ.
52b21	δέ.
52b22	μέν.
53b2-3	τῶν πραγμάτων.
53b28	2.º καί.
53b38	γιγνώσκοντα (la omisión de [*sciens*] es grave; daña al sentido de la frase).
54a4	καί.
54a21	δέ.
55a3	γάρ.
55b29	καί.
55b32	δέ.
56a9	2.º δέ.
56a12	δέ.
56a31-32	ἢ ἐπεισόδιον ὅλον.
56b22	οὖν y δέ.
56b38	δέ.
57a10	δέ.
57a14	δέ.
57a23	δέ.
57b7	δέ.
57b9	δέ.
57b11	δέ.
57b13	δέ.
57b16	δέ.
57b33	δ'.

57b35	δὲ.	59a18	ὅτι.
58a6	δ'.	59a21	δῆλον.
58a12	καὶ.	59b12	καὶ.
58a26	αὕτη.	59b19	καὶ.
58b22	μὲν.	60b33	καὶ.
58b30	(om. la inclusión y la trad. de todo el verso Δίφρον μοχθηρὸν καταθεὶς μικράν τε τράπεζαν).	61a16	οἷον.
		61a34	ταύτῃ.
		61b8	ἀλλ'.
		61b16	οὕτω.
59a4	μὲν.	62b7	λέγω δὲ (cf. *supra* 47b25).

Como puede verse, las omisiones son generalmente de escasa importancia. Se trata muchas veces de μὲν, δὲ, καὶ; es decir, de partículas conjuntivas, que R ha omitido probablemente para aligerar la frase latina.

3

Adiciones

En este apartado se señalan, poniéndolas en cursiva, palabras que, sin tener correspondencia en los textos griegos conocidos, fueron añadidas por R, probablemente por razones estilísticas; con frecuencia, para mayor claridad de la traducción. Relaciónese este apartado con el n.º 5: *Explicación*.

48a8	*ipsius.*
48a25	τῶν μέτρων: *omnium* metrorum.
48b1	*ostendunt.*
48b7	*ipsi.* — *homo.*
48b17	*sit.* — *esse.* La adición de formas del verbo *sum* es muy frecuente. — *eum.*
48b22	πρὸς αὐτά: ad *haec* ipsa.
49a38-b1	διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι: quia *in ipsa* positum studium non est.
49b2	ἐθελονταὶ ἦσαν: *illi* voluntarii erant.
50a23-24	*est* (dos veces).
50a31	ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον: sed multo magis *efficiet.*
50a32-33	σύστασιν πραγμάτων: compositionem rerum *bene factam.*
50b12	ὡς ἔστιν ἢ ὡς οὐκ ἔστιν: *aut* esse aut non esse.
50b21	τῆς τῶν ποιητῶν: quam *ars* poetarum.

51a9	καὶ ἄλλοτέ φασιν: et aliis temporibus *factum esse* affirmant.
51b7	τὰ καθ' ἕκαστον: *magis* singularia; cf. *Discrepancias.*
52b15	διαιρεῖται: *ipsa* dividitur. Lo mismo en 52b27.
53a3	ἀλλ' οὔτε ἔλεον: sed neque misericordiam *habet.*
53a31	ἡ διπλῆν... ἔχουσα: *eius fabulae* quae duplicem habet. Cf. *Discrepancias.*
53a34	ἀκολουθοῦσι: *eam* sequuntur.
53a35-36	ἀπὸ τραγῳδίας ἡδονή: *ea quae* a tragoedia *proficiscitur* voluptas.
54a19	ἔστιν δὲ: est vero *hoc.*
54b23	Καρκίνος: *dicit* Carcinus.
54b28	αἱ πίστεως ἕνεκα: quae fidei causa *adhibentur.*
54b33-34	διὰ τῆς ἐπιστολῆς: *agnita* per epistolam.
55a19	βούλεσθαι: *eam* velle.
55b6	ἐλθεῖν: *huc* venire.
57b31	προσαγορεύσαντα: *ut* cum appellaverit.
58a13	εἰς ὅσα: in quaecunque *desinunt.*
58b3	διὰ... ἔχειν: quia *hoc...* se habet.
58b19	τὴν ἀρχὴν: *et* principium.
58b21	τὸ μὲν: *atque* unum quidem.
59b23	ἴδιον: *et quidem* proprium.
60a1-2	ἀτοπώτερον: absurdius *fit.*
60a36	τὰ περὶ τὴν ἔκθεσιν: *nempe* quae circa expositionem.
60b30	τὸ ἁμάρτημα: peccatum *maius.*
60b36	οὔτε βέλτιον οὕτω λέγειν: neque *licet* dicere melius sic.
61a29	καὶ χαλκέας: et *vocant...* aerarios.
61a30	οὐ πινόντων: non bibentibus *diis.*
61b30	ἂν μὴ αὐτὸς προσθῇ: nisi ipse *poeta...* adiunxerit (cf. *infra* 9: *¿Malas traducciones?*).
62b7	ἐὰν δὲ πλείους (cf. *Discrepancias*): sed si *faciant* plures.

4

CONCENTRACIÓN

Entiendo por concentración de la traducción el procedimiento por el cual R procura decir lo mismo que su original griego, pero con menos palabras latinas. Como suele acontecer en toda traducción, este procedimiento es menos frecuente que su opuesto, la traducción explicativa. Resulta especialmente difícil en traducciones del griego, y más de textos de Aristóteles.

47a15-16 y 25	τυγχάνουσιν οὖσαι: sunt.
47a17-18	ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον: diverso et non eodem modo.
47b25	λέγω δὲ οἷον: nempe.
48a23	σχεδὸν ἀεὶ: semper.
49b2	ὀψέ ποτε: sero.
49b32-33	ὁ τῆς ὄψεως κόσμος: apparatus.
50b30	ὡς ἐπὶ τὸ πολύ: plerunque.
51a33	μετατιθεμένου τινὸς μέρους: transposita aliqua (om. *parte* porque acaba de decir *partes constare,* y se sobreentiende fácilmente).
52a31-32	πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν: ad prosperam fortunam vel adversam.
52b35	ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν: ex prospera fortuna in adversam. (Lo mismo en 53a2.)
53a14	εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας: in prosperam fortunam ex adversa, y en lín. 15: ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν: ex prospera in adversam.
54a8	ἐκδιδόναι μέλλων: dediturus.
54a11	Cf. *infra, Libertad estilística.*
54b23-24	» » » »
55b28	εἰς εὐτυχίαν ἢ εἰς ἀτυχίαν: in prosperam fortunam vel adversam.
59b25-26	καὶ τῶν ὑποκριτῶν μέρος: et histrionum est (con om. de *pars*).
61a6	εἰ σπουδαῖον ἢ φαῦλον: utrum laude an reprehensione dignum sit.

5

Explicación

La explicación es el procedimiento opuesto a la concentración. Podrían incluirse aquí casi todos los pasajes citados arriba bajo el epígrafe 3. *Adiciones.* Nótense las palabras latinas que, sin tener correspondencia exacta en el texto griego, sirven para que se entienda mejor la traducción.

48a18	τῶν νῦν: quam ii qui nunc sunt.
48b9	τοῖς μιμήμασι: rebus imitatione expressis.
48b10	ἐπὶ τῶν ἔργων: in operibus opificum.
49a17	τὰ τοῦ χοροῦ: ea quae ad chorum pertinent.

49a26	ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους: in collocutione quam in vicem habemus.
49a38-b1	διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι: quia in ipsa positum studium non est.
49b7	τῶν δὲ 'Αθήνησιν: eorum vero qui Athenis orti sunt.
49b21	Περὶ... τῆς ἐν ἑξαμέτροις μιμητικῆς: de imitatione quae fit in hexametro (cf. *Discrepancias*).
49b23-24	ὅρον τῆς οὐσίας: definitionem unde patet ipsius natura.
50a34	αἵ τε περιπέτειαι: nempe peripetiae.
50a35	ποιεῖν: rem poeticam agere.
50a36	ἀκριβοῦν: res exquisite tractare.
50b2-3	λευκογραφήσας: si quis albo describeret.
50b21	τοῦ σκευοποιοῦ: illius qui scenam conficit.
51b8	τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἄττα συμβαίνει λέγειν: cum exponitur quemadmodum tali talia contingat dicere.
52a9	θεωροῦντι ἐμπεσών: cum in eius caput incidisset, dum ipse spectaret.
52a25-26	ἐλθὼν ὡς εὐφρανῶν τὸν Οἰδίπουν καὶ ἀπαλλάξων τοῦ... φόβου: cum venisset nuntius tanquam laetitiam allaturus Oedipodi eumque metu liberaturus.
52a34	καὶ γὰρ πρὸς ἄψυχα: etenim ad inanimata pertinet agnitio.
52b11	φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά: habens vim interimendi aut graves dolores afferendi.
52b37	ἀτραγῳδότατον: a tragoedia maxime alienum.
53a2-3	τὸ μὲν γὰρ φιλάνθρωπον ἔχοι ἄν: quod enim gratum est hominibus, id quidem habet.
53a10	ἐν... εὐτυχίᾳ: in... fortunae prosperitate.
53a16	ἢ οἵου εἴρηται: aut talis personae qualis dictum est.
53a30	τραγικώτατός γε: hac tamen in parte maxime tragicus.
53a36	ἐκεῖ: in ea fabula.
53b6	ἅπερ ἂν πάθοι τις: in quas perturbationes cadet ille qui.
53b8	ἀτεχνότερον: magis artificii expers.
53b28	εἰδότας καὶ γιγνώσκοντας: ut eam praestarent scientes et cognoscentes.
54a32-33	οὐδὲν γὰρ... τῇ ὑστέρᾳ: nullam enim in partem... ei quae apparet posterius.
54b6	μηδὲν εἶναι: nihil esse oportet.
54b7	ἔξω τῆς τραγῳδίας: id extra tragoediam sit.
54b37	ἡ τρίτη διὰ μνήμης: tertia agnitio est quae per memoriam fit.
55a11	ὅτι ἐν τούτῳ εἵμαρτο: quod fato statutum esset.
55a21	αἱ ἐκ συλλογισμοῦ: quae per syllogismum fiunt.
55b12-13	ἤδη ὑποθέντα τὰ ὀνόματα ἐπεισοδιοῦν: cum quis iam nomina supposuerit, eum episodiis uti oportebit.
56a5	συκοφαντοῦσιν: criminationem obiiciunt.
56a7	ἀξιοῦσι: dignum existimant.
56a8-9	τοῦτο δέ, ὧν...: hoc vero intelligitur in iis quarum...

56a12 τὸ πολύμυθον: quae multas fabulas continet.

56b9 θεωρίας τὰ σχήματα...: contemplationis, quae considerat figuras...

57a30 ὁ δὲ τοῦ ἀνθρώπου: hominis vero definitio.

57b27-28 τὸ δὲ τὴν φλόγα ἀπὸ τοῦ ἡλίου, ἀνώνυμον: flammam vero emitti a sole sine nomine est.

58b4-5 διὰ δὲ τὸ κοινωνεῖν τοῦ εἰωθότος: quoniam autem commune aliquid habet cum eo quod est consuetum.

58b11-12 τὸ μὲν οὖν φαίνεσθαί πως χρώμενον τούτῳ τῷ τρόπῳ γελοῖον: ac cum appareat quidem aliquo modo aliquem sequi hunc ipsum usum, id ridiculum est.

59a15 καὶ τῆς ἐν τῷ πράττειν μιμήσεως: et de imitatione quae in agendo posita est.

59a24 ὧν ἕκαστον ὡς ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἄλληλα: quorum unumquodque, ut sors tulit, alterum respicit.

59b19 δύνασθαι γὰρ δεῖ συνορᾶσθαι: debet enim esse eiusmodi ut simul conspici possit.

59b22-23 πρὸς τὸ ἐπεκτείνεσθαι τὸ μέγεθος: ut extendere magnitudinem possit.

59b27 ποιεῖν περαινόμενα: efficere ut... ad finem perducantur.

58b29-30 τοῦτ' ἔχει τὸ ἀγαθόν: hoc habet, quod bonum est... — καὶ ἐπεισοδιοῦν ἀνομοίοις ἐπεισοδίοις: et ad incrementum quod fit dissimilibus episodiis.

60a1 τὸ μὲν ὀρχεστικὸν τὸ δὲ πρακτικόν: hoc quidem ad saltationem accommodatum, illud vero rebus agendis idoneum.

60a12 τὸ θαυμαστόν: id quod admirabile est.

60a14-15 τὰ περὶ τὴν Ἕκτορος δίωξιν: quae evenerunt circa Hectoris insectationem.

60a27 Cf. *Discrepancias.*

60a29-30 εἰ δὲ μή, ἔξω τοῦ μυθεύματος, ὥσπερ Οἰδίπους τὸ...: si vero non sint tales, at certe habeant extra fabulam, ut Oedipus illud habet quod...

60b30 τῶν κατὰ τὴν τέχνην ἢ κατ' ἄλλο συμβεβηκός;: eorumne quae sunt secundum artem, an eorum quae sunt secundum aliud accidens?

60b31 ὅτι ἔλαφος θήλεια: in cervorum specie feminam.

60b35 τὰ περὶ θεῶν: quae de deis dicuntur.

61a2 τὰ περὶ τῶν ὅπλων: quae de armis dicuntur.

61a19 ἀντὶ τοῦ πολλοί: pro hac voce πολλοί «multi».

61b4 τὰ περὶ Ἰκάριον: quae de Icario dicuntur.

61b5 ἄτοπον οὖν: absurdum igitur, dicunt, est.

61b11-12 πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπίθανον καὶ δυνατόν: appositum ad persuadendum, quod fieri non potest, quam non appositum ad persuadendum, quod fieri potest.

61b14 πρὸς ἅ φασιν τἄλογα: ad ea quae aiunt, reducuntur ea quae sine ratione sunt. — οὕτω τε καί: et sic etiam dicendum.

61b18 ἢ πρὸς ἅ: respicit aut ad ea quae.
61b19 καὶ ἀλογία καὶ μοχθηρία: et vacare ratione et pravum apparere.
61b20 χρήσηται τῷ ἀλόγῳ: usus fuerit aliquo quod vacet ratione.
61b22-23 ἢ γὰρ ὡς ἀδύνατα: nam sunt aut tanquam ea quae fieri non possunt.
62a9 ἀλλ' ἡ φαύλων: sed motio improborum.
62a11 τὸ ἑαυτῆς: illud quod habet proprium.
62a14 πάντ' ἔχει ὅσαπερ ἡ ἐποποιία: habet omnia quae habet epopoeia.
62b1-2 πολλῷ κεκραμένον τῷ χρόνῳ: quod multi temporis mixtionem habet.
62b7 ἀκολουθοῦντα τῷ... μήκει ὑδαρῆ: sequens... longitudinem appareat aquea.
62b18 καὶ τοῦ εὖ ἢ μὴ τίνες αἰτίαι: et quae causae sint eius quod bene est et quod bene non est.

6

Libertad estilística

Considero manifestaciones de libertad estilística aquellos casos en que el traductor, conservando el sentido fundamental del texto griego, se aparta voluntariamente de las formas expresivas de éste.

48a16-17 καὶ ἡ τραγῳδία πρὸς τὴν κωμῳδίαν διέστηκεν: et tragoedia et comoedia separata est.
48a35 ποιοῦντες τὰ ὀνόματα σημεῖον: ducentes a nominibus signum.
48b14 ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν: qui tamen parum participes sunt.
49a29-30 πολὺ γὰρ ἂν ἴσως ἔργον εἴη διεξιέναι καθ' ἕκαστον: plura enim fortasse dicenda essent, si singula essent explicanda.
49b12 ἔτι δὲ τῷ μήκει: praeterea longa est.
50b36 ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν: verum etiam esse magnam, sed non quomodo libet.
51a11-12 ὡς δὲ ἁπλῶς διορίσαντα εἰπεῖν: verum ut simpliciter re definita dicam (cf. *Discrepancias*).
51a36-37 ὅτι οὐ... τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν: non esse poetae munus.
52b30 ἐφεξῆς ἂν εἴη λεκτέον τοῖς νῦν εἰρημένοις: sequitur ut dicamus post illa quae adhuc dicta sunt.
53a17 τὸ γιγνόμενον: quod observatur (cf. *Discrepancias*).
53b26 τὸ δὲ καλῶς τί λέγομεν: idque quod dicimus se recte habere.
54a6-7 μέλλει ἀποκτείνειν: interfectura erat.—ἀποκτείνει δὲ οὔ, αλλ' ἀνεγνώρισε: sed cum agnovisset, non interfecit.

54a11-12 τὸ τοιοῦτον παρασκευάζειν ἐν τοῖς μύθοις: huiusmodi fabulae confectionem (*Al mismo tiempo, concentración*).

54a28-29 παράδειγμα πονηρίας μὲν ἤθους μὴ ἀναγκαῖον: exemplum improborum morum non ex necessitate.

54b23-24 καὶ τούτων τὰ μὲν ἐν τῷ σώματι: aut in corpore (*Concentración*).

56a45 δεῖ πειρᾶσθαι ἔχειν: conandum est ut habeantur.

58a6 ὅταν... καταλείπῃ: quod... reliquerit.

58b1 εἰς τὸ σαφὲς τῆς λέξεως καὶ μὴ ἰδιωτικόν: ad perspicuam elocutionem et non vulgarem.

58b19 κατίδοι ὅτι ἀληθῆ λέγομεν: videbit a nobis dici ea quae vera sunt.

58b26 τὰ κύρια μετατιθείς: positis propriis.

59b27-28 ὑφ' ὧν οἰκείων ὄντων αὔξεται ὁ τοῦ ποιήματος ὄγκος: quae cum propriae sint, augent poematis molem.

60a20 ἔστι δὲ τοῦτο παραλογισμός: atque hoc naturam habet paralogismi.

7

Variación estilística

Un caso especial de libertad estilística puede verse en la *variación*, mediante la cual R evita conscientemente repetir las mismas palabras, palabras semejantes, fórmulas iguales o parecidas.

48a23 πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας: agentes et molientes aliquid.

48a27-28 πράττοντας καὶ δρῶντας: molientes aliquid et agentes.

49a14 πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα: multas mutationes cum habuisset.

50b14 λέγω δὲ... λέξιν εἶναι: ac voco dictionem.

51a4-5 ἔχειν μὲν μέγεθος... ἔχειν μὲν μῆκος: inesse quidem magnitudinem... inveniri quidem longitudinem.

51b30 γενόμενα ποιεῖν: facta pangere.

54b21-23 τὰ μὲν... τὰ δὲ...: partim quidem... partim vero...; pero a continuación, lín. 24, la misma expresión τὰ μὲν... τὰ δὲ...: aut... aut.

57a4 φωνὴ ἄσημος: vox non significativa.

57a6 y 8 φωνὴ ἄσημος: vox significationis expers.

Veamos en particular la traducción de la fórmula tan frecuente ὁ μὲν... ὁ δὲ en sus distintos casos y géneros, donde podremos descubrir más de una docena de variantes.

1. unus quidem... alter vero: 49a10-11, 51b4-5, 55b33-56a1 (ej. trimembre: ἡ μὲν... ἡ δὲ... ἡ δέ, con el 3.^{er} miembro traducido por *tertia*), 57a19-21 (nuevo ej. trimembre: ἡ μὲν... ἡ δὲ... ἡ δέ, con el 3.^{er} miembro traducido por *alius autem*), 57a31-32, 58b21-22.
2. partim quidem... partim vero: 47a19-20, 49a4-5, 54b21-23, 57a33-34.
3. hic quidem... ille vero: 52a28-29, 60a1, 60a15-16.
4. ille quidem... hic vero: 47b18-19, 47b27-28, 58a1-2.
5. una quidem pars... altera vero: 48a25-27, 55b4, 58a6-7.
6. alius quidem... alius vero: 48b33, 55a33.
7. alius... alius (con om. de *quidem* y *vero*): 52a12, 58a8-9 (ej. trimembre: *alia... alia... alia...*).
8. quidam... quidam: 49b16.
9. ille quidem... hic (om. *vero*): 54a21.
10. hic enim... ille (om. *vero*): 48a17.
11. ille enim... hic vero: 53a4.
12. aut... aut: 54b24 (cf. 54b21-23 en este mismo apartado).
13. nam unus... alter: 60b16.

En las variantes 10 y 11, la presencia de γάρ > *enim* en el primer miembro (ἡ μὲν γὰρ 48a17, ὁ μὲν γὰρ 53a4) motiva la omisión de *quidem* < μὲν en el segundo. Lo mismo ocurre en la variante 13, donde ἡ μὲν γὰρ se traduce por *nam* (< γὰρ) *unum*, y ἡ δέ, por *alterum*.

8

Otros rasgos estilísticos

Veamos, finalmente, otros modos de traducción que pueden constituir rasgos estilísticos en la de Riccoboni.

a) Traducción de participios por formas personales:

47a23: χρώμεναι: utuntur.—48a1: οἱ μιμούμενοι: ii qui imitantur.—48a7: τῶν λεχθεισῶν: ex iis quae dictae sunt.—48a24: τοὺς μιμουμένους: quos imitantur.—48a37: ὡς... λεχθέντας: quasi... dicti sint. — 48b9: τὸ συμβαίνον: quod contingit. — 48b11: θεωροῦντες: dum spectamus.—49a2: παραφανείσης: cum apparuisset. — 49a3: οἱ... ὁρμῶντες: qui ferebantur. — 49a11: ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων: ab iis qui... canebant.—49a14: μεταβολὰς μεταβαλοῦσα: mutationes cum habuisset.—49b3: σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης: cum figuras quasdam nacta esset.—49b8: ἀφέ-

μενος: cum abiecisset.—49b23: ἐκ τῶν εἰρημένων: ex iis quae dicta sunt.—50a32: ἡ κεχρημένη: quae usa sit.—ἔχουσα: [quae] habeat.—50b39: γινομένη: quae fiat.—51a34-35: ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν: quod enim cum adest aut non adest.—51b12: συστήσαντες γὰρ: nam cum constituerint.—52a26: δηλώσας: ut aperuit·—52a27-28: ἀγόμενος... ἀκολουθῶν: cum duceretur... persequeretur.—53a8-9: ὁ... διαφέρων... μήτε... μεταβάλλων: qui... praestat... neque... mutatur.

Puede decirse que es normal en R esta manera de traducir, y no vale la pena acumular más ejemplos. Alguna vez, en cambio, traduce por participio una oración de relativo, p. ej. 57a6-7: ἣ... δηλοῖ: indicans.

B) Traducción de infinitivos:

1. *Por formas personales*: 47a17: τῷ... μιμεῖσθαι: quod... imitantur. 48a8: τῷ... μιμεῖσθαι: quod... imitabitur.—49a38-b1: διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι: quia... positum studium non est.—49b10: εἶναι: quod sit.—49b11: τῷ... ἔχειν καὶ... εἶναι: quod... habet et... est.—54b37: τῷ αἴσθεσθαι: cum quis sentit.
2. *Por sustantivos*: 51a26: μανῆναι δὲ προσποιήσασθαι: et simulasse insaniam.—53b4: ἄνευ τοῦ ὁρᾶν: sine visu.—62a12: διὰ... τοῦ ἀναγιγνώσκειν: per lectionem.

C) Traducción de adjetivos:

1. *Por genitivo*: 47b16: ἰατρικὸν ἢ μουσικόν τι: medicinae aut musicae aliquid.
2. *Por verbo*: 50b16-17: ψυχαγωγικὸν μὲν... ἀτεχνότατον δὲ: allicit quidem animos, sed maxime est artis expers.

D) Conversión de un complemento en sujeto:

47b23: περὶ μὲν οὖν τούτων διωρίσθω τοῦτον τὸν τρόπον: atque haec quidem hunc in modum explicata sint (más ejemplos en *Libertad estilística*: 58b19, 59b27-28, y *Variación estilística*: 51a4-5).

E) Hipérbato:

47b15-16: ποιητὰς... προσαγορεύοντες: appellantes poëtas.—47b24-25: περὶ μὲν οὖν τούτων διωρίσθω τοῦτον τὸν τρόπον: atque haec quidem hunc in modum explicata sint.—49a30: διεξιέναι καθ' ἕκαστον: si singula essent explicanda.—50a21-22: ἀλλὰ τὰ ἤθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις: sed propter actiones mores complectuntur (otros ejemplos en *Libertad estilística*: 58b19, 58b26).

Sería fácil agregar a las aquí señaladas otras peculiaridades o características de la traducción riccoboniana que denotan en su autor cierta voluntad de estilo; y más fácil aún añadir ejemplos a los recogidos en cada apartado. Pero ni éste pretende ser un estudio exhaustivo de la traducción de Riccoboni, ni creo que destacando otros rasgos estilísticos o acumulando más ejemplos pueda llegarse a una conclusión que no sea la apuntada arriba (pág. 41): que el traductor buscó ante todo la mayor fidelidad posible a su original griego, ciñéndose a él generalmente hasta en el orden de las palabras. Su método puede considerarse intermedio entre el de Guillermo de Moerbeke, calco mecánico del original, y el de Vincenzo Maggi, que buscaba una prosa latina florida y de sabor clásico. La traducción de Riccoboni resulta así más «aristotélica» que la de Maggi, más próxima a la estructura formal de la *Poética*.

¿Se quiere decir con esto que la traducción de Riccoboni sea perfecta? A mi juicio, es una traducción buena, que cumple generalmente el propósito del traductor: proporcionar a los lectores cultos, pero desconocedores del griego, una versión latina de la *Poética* fácilmente inteligible y bien ceñida al texto original. Pero ¿acertó siempre Riccoboni a escoger el término o la expresión más conveniente? Veremos en el apartado noveno y último que en ocasiones —¿a qué traductor no le sucede lo mismo?— su elección no fue atinada.

9

¿Malas traducciones?

47b25 μέλει: concentu. (*Concentus* supone el canto simultáneo de varias personas; μέλος puede ser de una sola. Cf., en las *Notas a la traducción* española, la 105.)

48a9 ἐν ὀρχήσει καὶ αὐλήσει καὶ κιθαρίσει: in saltatione et auletica et citharistica. (En los términos 2.º y 3.º R pasa de la acción, expresada en gr. por el sufijo -σις, al arte. No había término propio en latín para la acción de tocar la flauta ni para la de tocar la cítara. Pero se podía haber recurrido al neologismo o al circunloquio.)

48a10 γενέσθαι: esse. (Lo exacto habría sido *fieri*.)

48b33 ἐγένοντο: fuerunt. (Más exacto *facti sunt*.)

49a13 ἐγίγνετο: factum est. (Más exacto *fiebat*.)

49a15 ἐπεὶ: quia. (La conjunción es aquí temporal, no causal; la traducción sería *postquam*.)

49a24 γὰρ: vero. (Sin duda por distracción; lo correcto sería *enim*.)

51a19 γίνεται: est (debiera decir *fit*).

51a28-29 περὶ μίαν πρᾶξιν οἵαν λέγομεν τὴν 'Οδύσσειαν συνέστησεν: circa unam actionem, qualem dicimus esse Odysseam, mansit. (R no entendió el significado de συνέστησεν en este pasaje: lo tomó por intransitivo, y tradujo, un tanto forzadamente, *mansit*. Esto le llevó a cambiar el sentido de toda la frase: interpretó περὶ μίαν πρᾶξιν como complem. circunst. de συνέστησεν: *circa unam actionem... mansit*, y refirió a τὴν 'Οδύσσειαν las palabras οἵαν λέγομεν —*qualem dicimus esse Odysseam*; *esse* lo añade de su cosecha—, que se refieren a μίαν πρᾶξιν: *unam actionem qualem dicimus*.

En realidad, συνέστησεν es transitivo; significa «compuso», y su complem. directo es τὴν 'Οδύσσειαν, duplicado inmediatamente en ὁμοίως δὲ καὶ τὴν 'Ιλιάδα, que R traduce, omitiendo δὲ, *similiter et Iliadem*. En el sentido transitivo de «componer» aparece συνίστημι no pocas veces en la *Poética*, ya desde las primeras líneas: 47a9: συνιστάναι τοὺς μύθους, 50a37: τὰ πράγματα συνίστασθαι, 51b12-13: συστήσαντες τὸν μῦθον, 52b29: συνιστάντας τοὺς μύθους, 55a22: τοὺς μύθους συνιστάναι (construcción repetida en 59a18), 60a27-28: τοὺς λόγους συνίστασθαι, y en algún pasaje más; y R traduce bien, por *componere* a veces y más frecuentemente por *constituere*: 47a9: *componi* fabulas, 50a37: res *componere*, 51b12-13: cum *constituerint* fabulam, 52b29: *constituentes* fabulas, 55a22: fabulae sunt *constituendae*, 59a18: fabulas *constituere*, 60a27-28: sermones *constituendi*.

Es cierto que también en la *Poética* aparece συνίστημι con valor intransitivo; véanse ejemplos en 50b32, 35; 51a32, 53b4, 59b14, 62a16, 62b10. Y lo curioso es que R usa en estos pasajes (excepto en 51a32: *constare*) formas pasivas del verbo *componere* en 50b32 y 35, o del verbo *constituere* en los demás; lo mismo, pues, que en los pasajes en que συνίστημι es transitivo, comienza traduciéndolo por *componere* y pasa luego a *constituere*. Pero συνίστημι es intransitivo en el aoristo fuerte, συνέστην, y en 51a29 nos hallamos ante un aoristo sigmático, συνέστησα, que, como se sabe, tiene valor transitivo.

R podía haber traducido sencillamente: *circa unam actionem qualem dicimus Odysseam composuit, similiter autem et Iliadem*.

52a4 δι' ἄλληλα: inter se (se pierde el sentido causal; sería más exacto *alia propter alia*).

52b12-13 περιωδυνίαι: eiulationes. (La palabra griega no supone lamentos en alta voz, aunque puede haberlos; sería más exacto *magni dolores*, pero quizá R evitó esta expresión por haber traducido en la línea anterior ὀδυνηρά por *habens vim graves dolores afferendi*.)

53b8 χορηγίας: sumptus. (Nos hallamos ante un caso típico de traducción pobre o poco expresiva, más por carencia o defecto de la lengua que por fallo del traductor: *sumptus* significa «gasto» en general, mientras que χορηγία se refiere aquí al gasto necesario para equipar y pagar un coro de tragedia; como en Roma no hubo la institución, tampoco se creó la palabra para designarla. También yo he traducido χορηγίας por «gastos». Pero quizá el latín habría tolerado la transcripción: «et *choregiam* requirit»; en castellano sería imposible decir: «y requiere *coregia*».)

53b14-15 ποῖα... τῶν συμπιπτόντων, λάβωμεν: qualia... appareant, ex iis assumamus quae contingunt. (R atribuye al genitivo función de ablativo, y lo hace depender de λάβωμεν; es partitivo, y depende de ποῖα. La trad. correcta sería: *qualia... appareant eorum quae contingunt, assumamus.*)

53b19 ὅταν... ἐγγένηται: quando... sunt. (Trad. pobre e inexacta; se ceñiría más al original *fiunt*. ¿Será quizá *sunt* errata por *fiunt*? Moerbeke, *Metaph.* 980a29, traduce ἐγγίγνεται por *infit*, composición evidentemente forzada, quizá aceptable para el latín medieval, pero que sin duda repudiaría el gusto más refinado de los humanistas italianos.)

54a23 ἀνδρείαν: fortem. (Sería más exacto y expresivo *virilem.*)

54b23 ἐπίκτητα: adventicia. (Sería más exacto *acquisita.*)

55a33 εὔπλαστοι: bene fortunati (?): (¿Será *fortunati* errata por *formati*?)

55b12 καὶ ἐντεῦθεν ἡ σωτηρία: et hinc salutem. (No hay texto documentado que justifique este acusativo. ¿Será errata por *salus*, o descuido de **R** inducido por la proximidad de *oportuisse*?)

56a10-11 ὅπερ εἴρηται πολλάκις, μεμνῆσθαι: quod dictum est saepe, in memoriam revocare. (En R y B, la coma está después de *est*. El perfecto gr. indica el resultado de la acción verbal; μεμνῆσθαι «tener en la memoria». No se trata, pues, de *in memoriam revocare,* sino de «memoria tenere» o simplemente «meminisse», expresiones que excluirían el adverbio *saepe*, puesto que indican un estado habitual o permanente.)

58a8 ἄρρενα... θήλεα: virilia... muliebria. (La trad. particulariza demasiado; sería más exacto *masculina... feminina.*)

59a29 γίνεται: est. (Sería más exacto *fit.*)

61b30 ἂν μὴ αὐτὸς προσθῇ, πολλὴν κίνησιν κινοῦνται: nisi ipse poeta multam adiunxerit motionem moventur. (No se trata del poeta, sino del actor; véase luego, 62a5: οὐ τῆς ποιητικῆς ἡ κατηγορία ἀλλὰ τῆς ὑποκριτικῆς. Además, **R** considera πολλὴν κίνησιν: *multam motionem* compl. dir. de προσθῇ: *adiunxerit*, que está usado aquí intransitivamente. πολλὴν κίνησιν es en realidad un acusativo interno y etimológico dependiente de κινοῦνται.)

62a6 περιεργάζεσθαι: uti (quizá errata; mejor *abuti*, pues, según se dice a continuación, no se debe condenar el *uso*, sino el *abuso* de los gestos en la representación de las tragedias).

También en este apartado podrían añadirse algunos ejemplos. Pero quizá de semejante tarea sería menor el provecho que el riesgo de pedantería. Quiero, para concluir, hacer constar de nuevo que, pese a estos pequeños lunares, la traducción de Riccoboni, en conjunto, me parece buena: de lectura fácil y muy fiel al original.

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía sobre la *Poética* de Aristóteles y sobre temas afines es inmensa e inagotable. Continuamente se está produciendo con abundancia. La que aquí se ofrece es, con su relativa amplitud, muy limitada. Para más información, sobre todo en lo relativo a obras publicadas en el siglo pasado y en los tres primeros decenios del actual, puede verse la obra clásica de L. Cooper y A. Gudeman, *A Bibliography of the Poetics of Aristotle,* Cornell Studies in English XI, New Haven, 1928, con la aportación adicional de M. T. Herrick, «A Supplement to Cooper and Gudeman's Bibliography of the Poetics of Aristotle», *American Journal of Philology LII* (1931) 168-174; para los años 1940-1945, el artículo de G. F. Else, «A survey of Work on Aristotle's *Poetics* 1940-1954», *Classical Weekly* 48 (1955), 73-82.

Las obras relacionadas a continuación se agrupan en ocho apartados, cuyas fronteras no deben considerarse rígidamente cerradas: muchos títulos podrían figurar en varios apartados; si sólo se han incluido en uno, ha sido para evitar repeticiones que prolongarían esta relación, aun así quizá demasiado larga.

El apartado primero incluye unas cuantas obras fundamentales sobre Aristóteles en general. El segundo y tercero —los más directamente relacionados con la *Poética*— son los más nutridos; pero tampoco en ellos se ha buscado la exhaustividad. El cuarto y quinto, respectivamente sobre el teatro griego y, en particular, sobre la tragedia griega, sólo recogen obras en que de un modo u otro repercuten las doctrinas aristotélicas sobre la poesía trágica, o que pueden contribuir a esclarecer algún aspecto de estas doctrinas. El mismo criterio ha guiado la selección de las obras incluidas en el apartado sexto, sobre los tres grandes trágicos. El séptimo, dedicado a las teorías poéticas y literarias relaciona-

das con la *Poética,* puede ser de interés especial para los estudiosos de las literaturas románicas. Pero también aquí la recopilación de títulos es forzosamente limitada. Finalmente en el apartado octavo, cuyo título mismo refleja su carácter de «cajón de sastre», se incluyen obras que, sin tener a veces relación directa con la *Poética,* han contribuido de algún modo a la elaboración de esta edición trilingüe.

1. SOBRE ARISTÓTELES EN GENERAL

Allan, D. J., *The philosophy of Aristotle,* New York, 1952; tr. al., 1955; tr. fr. 1962.

Bonitz, H., «Aristotelische Studien 1», *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften* XXXIX (1862) 183-280.
— «Aristotelische Studien 2», *Ibidem* XLI (1863) 379-434.
— *Index Aristotelicus* (in *Aristotelis Opera,* ed. Acad. Regia Borussica, vol. 5), Berolini, 1870; 2.ª ed. Berolini, 1955.
Brentano, F., *Aristoteles und seine Weltanschauung,* Leipzig, 1911.
Bröcker, W., *Aristoteles,* Frankfurt, 1935, 1957²; trad. esp. de Francisco Soler, *Aristóteles,* Santiago de Chile, 1963.
Bywater, I., «Aristotelia», *Journal of Philology* V 117 ss., y XIV (1882) 40-52, London y Cambridge, 1873 y 1885.

Cherniss, H., *Aristotle's Criticism of Plato and the Academy* I, Baltimore, 1944, 2d ed. 1946; repr. New York, 1962.
Cooper, L., *Aristotelian Papers,* Ithaca, New York, 1939.
Croissant, Jeanne, *Aristote et les Mystères,* Liège-Paris, 1932.

Diels, H., «Ueber die exoterischen Reden des Aristoteles», *Sitzungsber. der königl. Preuss. Akad. der Wiss. zu Berlin* (1883) 477-494.
Düring, Ingemar, *Aristotle in the Ancient Biographical Tradition.* Studia Graeca et Latina Gotoburgensia 5, Göteborg, 1957.
— *Aristoteles. Darstellung und Interpretation seines Denkens,* Heidelberg, 1965.
— «Aristoteles», *Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft,* Supplementband XI, Stuttgart, 1968, 159-336.

Eucken, R., *De Aristotelis dicendi ratione,* Göttingen, 1866.
— *Ueber den Sprachgebrauch des Aristoteles,* Berlin, 1868.
— *Die Methode der aristotelischen Forschung,* Berlin, 1872.

Feijoo, Fr. B. J., *Teatro crítico universal,* «Discurso séptimo: Mérito y fortuna de Aristóteles y de sus escritos», t. IV, 125-162, Madrid, 1778.

Gigon, O., «Interpretationen zu den antiken Aristoteles-Viten», *Museum Helveticum* 15 (1958) 144 ss.

Hamelin, O., *Le système d'Aristote,* Paris, 1920.

Jaeger, W., *Aristoteles. Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung,* Berlin, 1923; 2. veränderte Aufl., 1955. Versione autorizata di G. Calogero con aggiunte e appendice dell'autore, *Aristotele,* Firenze, 1935. Translation with the Author's corrections and additions by R. Robinson, *Aristotle, Fundamentals of the history of his Development,* Oxford, 1934; 2d ed., 1948. Trad. esp. de J. Gaos, *Aristóteles. Bases para la historia de su desarrollo intelectual,* México, 1946.

Liepert, J., *Aristoteles über den Zweck der Kunst,* Passau, 1862.

Masellis, V., «Tradizione e cataloghi delle opere aristoteliche», *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* 34 (1956) 337 ss.

Meyer, H., *Natur und Kunst bei Aristoteles.* Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums X 2, Paderborn, 1919.

Moraux, P., *Les listes anciennes des ouvrages d'Aristote,* Louvain, 1951.

Peters, F. E., *Aristoteles Arabus,* Leiden, 1968.

Plezia, M., «Supplementary Remarks on Aristotle in the Ancient Biographical Tradition», *Eos* 51 (1961) 241 ss.

Randall Jr., J. H., *Aristotle,* New York, 1960.

Richards, H., *Aristotelica,* London, 1915.

Robin, L., *Aristote. La vie, l'œuvre, la doctrine,* Paris, 1944.

Rolfes, E., *Die Philosophie des Aristoteles,* Leipzig, 1923.

Rose, V., *Aristotelis qui ferebantur librorum fragmenta,* Lipsiae, 1886.

Ross., W. D., *Aristotle,* London, 1923; 5th ed. rev. 1949; repr. 1954, 1956, 1960; «paperback» 1959. Trad. della terza ed. di Alterio Spinelli, *Aristotele,* Bari, 1946. Trad. esp. de Diego F. Pró, *Aristóteles,* Buenos Aires, 1957.

— *The Development of Aristotle's Thought,* London, 1957.

Rostagni, A., «Aristotele e Aristotelismo nella Storia dell'Estetica Antica (Origini, significato, svolgimento della Poetica)», *Studi Ital. di Filol. Class.,* N. S. II (1921) 115-118.

— «Aristotele e Aristotelismo nella Storia dell'Estetica Antica (Origini, significato, svolgimento della Poetica)», *Studi Ital. di Filol. Class.,* N. S. III (1922) 1-147. (*Scritti Minori* I 76-237.)

— «Il dialogo aristotelico Περὶ Ποιητῶν», *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica,* N. S. IV (1926) 433-470, y V (1927) 145-173.

— «Introduzione» a su ed. de la *Poetica* (cf. *infra* pág. 430).

Stark, Rudolf, *Aristotelesstudien*, München, 1954.
Storost, J., «Die Aristoteles-Sage im Mittelalter», *Monumentum Bambergense. Festgabe fur Benedikt Kraft*, München, 1955.

Taylor, A. E., *Aristotle*, New York, s. a.
Teichmüller, G., *Aristotelische Forschungen*. I, *Beiträge zur Erklärung der Poetik des Aristoteles*. II, *Aristoteles' Philosophie der Kunst*, Halle, 1869.
Tumarkin, A., «Die Kunsttheorie von Aristoteles im Rahmen seiner Philosophie», *Museum Helveticum* 2 (1945) 108-122.

Vahlen, J., *Aristotelische Studien* IV, München, 1866.
Varios, *Autour d'Aristote. Recueil de Philosophie ancienne et médiévale offert à A. Mansion*, Louvain, 1955.

Wieland, W., «Aristoteles als Rhetoriker und die Exoterischen Schriften», *Hermes* 86 (1958) 323 ss.

2. EDICIONES, TRADUCCIONES, COMENTARIOS Y ESTUDIOS DE LA POÉTICA

Albeggiani, F., *Aristotele. La Poetica*. Introduzione, traduzione e commento, Firenze, 1934.
— «Intorno alla Poetica di Aristotele», *Giornale critico della Filosofia italiana* XVIII (1937) 371-382.
Aldina (Editio), *Aristotelis Ars poetica*, in *Rhetores graeci*, Apud Aldum, Venetiis, 1508.
Aristotle, *Works*: The Oxford Translation. 12 vols. ed. by J. A. Smith and W. D. Ross; tr. by J. I. Beare and others. Vol. 11, *Rhetoric and Poetics*.
Averroes, *Paraphrases Averroys in Librum poetice Aristotelis interprete Abramo de Balmes*, Venetiis, 1522.
— *Averrois Cordubensis Paraphrasis in Librum Poeticae Aristotelis, Iacob Mantino Hispano Hebraeo, Medico, Interprete*, in *Aristotelis Stagiritae De Rhetorica et Poetica Libri*, vol. II, págs. 89-94, Venetiis, 1550.

Baldino, B., *Liber De Arte Poetica Aristotelis A Bernardino Baldino Versibus fideliter et Latine Expressus*, Mediolani, 1576.
Barco, G., *L'Arte Poetica di Aristotele tradotta sul testo di J. Vahlen*, Torino, 1876.
Bates, W. N., «Notes on the text of Aristotle's Poetics», *Transactions and Proceedings of the American philological Association* LXVIII (1937) 84-87.
Batteux, Ch., *Les quatre Poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux, avec les traductions et des remarques par l'Abbé Batteux*, Paris, 1771; nouv. éd., Paris, 1829, 2 vols.
Bekker, I., *Aristotelis Rhetorica et Poetica*, Berlin, 1873[3].

Beni, Paolo, *In Aristotelis Poeticam commentarii*, Patavii, 1613.

Bernays, J., *Über die aristotelische Theorie des Dramas*, Berlin, 1880.

Bignami, E., *La poetica di Aristotele e il concetto dell'arte presso gli antichi*, Firenze, 1932.

Buhle, J. G., 'Αριστοτέλους περὶ ποιητικῆς (in *Aristotelis opera omnia*, vol. 5), Strasbourg, 1799.

Buhle, J. T., *De Poetica Liber*, Göttingen, 1794.

Bursian, C., «Zu Aristoteles' Poetik», *Neue Jahrbücher für Philologie und Paedagogik* LXXIX (1859) 751-758.

Butcher, S. H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, with a Critical Tex and a Translation of the Poetics*, 4th ed., London, 1895; 1923, 1932; *with a prefatory essay: Aristotelian Literary Criticism*, 4th ed., New York, 1951.

— *The Poetics of Aristotle*. Greek text and translation, 4th ed., London, 1922. La trad., publicada también de nuevo con introd. de Francis Fergusson, New York, 1961.

Bywater, I., *Aristotelis de Arte Poetica Liber*, Oxford, 1897.

— *Aristotle on the Art of Poetry, a revised text with critical introduction. Translation of the Poetics*, Oxford, 1909.

— *De arte poetica l. recognovit brevique adnotatione critica instruxit...*; ed. altera, Oxonii, 1911.

Castelvetro, Lodovico, *Poetica d'Aristotele Vulgarizzata et Sposta*, Vienna d'Austria, 1570.

— *Poetica d'Aristotele Vulgarizzata et Sposta. Riveduta et ammendata secondo l'originale et la mente dell'autore. Aggiuntovi nella fine un racconto delle cose piu notabili, che nella sposizione si contengono*, Basilea, 1576.

Chatzis, A., «'Αριστοτέλης ὁ Σταγιρίτης καὶ τὸ περὶ ποιητικῆς ἔργον», *Platon* 4 (1952) 3-18.

Christ, W., *Aristotelis de Arte poetica liber*, Lipsiae, 1878; ed. ster., *Ibidem*, 1913.

Cooper, L., *An Aristotelian theory of comedy with an adaptation of the Poetics and a translation of the «Tractatus Coislianus»*, Oxford, 1924.

— *Aristotle On the Art of Poetry, an amplified version with supplementary illustrations for Students of English*, Boston, 1913; revised edition, Ithaca, N. Y., 1947.

— *The Poetics of A., its Meaning and Influence*, Boston, 1913; New York, 1924; Cornell Univ. Press, 1956.

Curtius, M. C., *Aristoteles Dichtkunst ins Deutsche übersetzt, mit Anmerkungen und besondern Abhandlungen versehen von Michael Conrad Curtius*, Hannover, 1753.

Dacier, A., *La Poétique d'Aristote Traduite en François avec des Remarques Critiques*, Amsterdam-Paris, 1692.

Döring, A., *Die Kunstlehre des Aristoteles,* Jena, 1876.

Düntzer, H., *Rettung der aristotelischen Poetik,* Braunschweig, 1840.

— «Die aristotelische Poetik und ihr Verhältnis zu den Büchern περὶ ποιητικῆς», *Zeitschrift für die Altertumswissenschaft* IX (1842) 278-288.

Egger, Émile, *Essai sur l'Histoire de la Critique chez les Grecs, suivi de la Poétique d'Aristote et d'extraits de ses Problèmes, avec traduction française et commentaire,* Paris, 1849.

— *Aristote. Poétique, avec des extraits de la Politique et des Problèmes; texte grec avec commentaire en français,* Paris, 1878.

— *Aristote. Poétique, avec...; traduction française,* Paris, 1878.

Else, G. F., *Aristotle's Poetics. The Argument,* Leiden, 1957; Cambridge, Mass., 1963.

— *Aristotle. Poetics. Translated, with an Introduction and Notes by...,* Ann Arbor, 1967.

Epps, P. H., *Aristotle. Poetics, tr. by...,* Chapel Hill, N. C., and London, 1942.

Essen, E., *Bemerkungen zu Aristoteles' Poetik,* Leipzig, 1878.

Farran i Mayoral, J., *Aristotil. Poetica. Text i traducció de...;* 2.ª edició a cura de J. Vergés, Barcelona, 1946.

Festa, N., «Note al testo della Poetica di Aristotele». *Bolletino del Comitato per la preparazione dell'Edizione Nazionale dei Classici Greci e Latini. Rendiconti della Classe di Scienze morali e storiche.* Serie VII. Supplem. al vol. I, *Atti della Reale Accademia d'Italia* (1940), Roma, 1-39.

Festuguière, A. J., «Sur le texte de la Poétique d'Aristote», *Revue des Études Grecques* 67 (1954) 252 ss.

Finsler, G., *Platon und die aristotelische Poetik,* Leipzig, 1900.

Franceschini, E., «La Poetica di Aristotele nel secolo XIII», *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* XCIV 2 (1935) 523-548.

Franceschini, E., Minio-Paluello, L., *De arte poetica Guillelmo de Moerbeke interprete* (*Arist. Latinus,* vol. 33), Bruges-Paris, 1953.

Friedrichs, E., «Zur Poetik des Aristoteles», *Philologus* XXIX (1870) 716-723.

Fyfe, W. H., *Aristotle. Art of Poetry: A Greek wiew of Poetry and Drama,* ed. by..., Oxford, 1940.

Fyfe-Roberts, *Aristotle, The Poetics, with an English Translation* by W. Hamilton Fyfe, London, 1939, 1953.

Gabrieli, Fr., *Estetica e poesia araba nella interpretazione della Poetica Aristotelica presso Avicenna e Averroe,* Roma, 1930.

Galati-Mosella, G., *La genesi e il carattere fondamentale della Poetica d'Aristotele,* Palermo, 1910.

Gallavotti, C., *Aristotele, Dell'arte poetica, a cura di...,* Milano, 1974.

García Bacca, J. D., *Aristóteles. Poética. Versión directa, introducción y notas por el Dr. ...,* México, 1946.

Gigon, O., *Vom Himmel. Von der Seele. Von der Dichtkunst,* Zürich, 1950.

— *Aristoteles. Poetik. Übersetzung, Einleitung und Anmerkungen von...*, Stuttgart, 1961, 1969.

Golden, L., *Aristotle's Poetics: a transl. and comm. for students of literature, with a comm. by* O. B. Hardison, Englewood Cliffs, 1968.

Gomperz, Th., *Aristoteles' Poetik übersetzt und eingeleitet*, Leipzig, 1895.

— «Philodem und die aristotelische Poetik», *Wiener Eranos* (1909) 1-7.

Goya y Muniain, Joseph, *El Arte Poética de Aristóteles en Castellano por D. ...*, De órden superior. En la imprenta de Don Benito Cano, [Madrid], Año de 1798. — «Col. Austral», Madrid, 1948, 4.ª ed., 1970.

Gräfenhan, E. H. W., *De Arte Poetica librum denuo recensuit, commentariis illustravit*, etc., Leipzig, 1821.

Gresseth, C. K., «The System of Aristotle's "Poetics"», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 89 (1958) 312-335.

Grube, G. M. A., *Aristotle on Poetry and Style*, New York, 1958.

Gudeman, Alfred, *Aristoteles über die Dichtkunst. Neu übersetzt, mit Einleitung*, etc., Leipzig, 1921.

— «Die Syrisch-Arabische Uebersetzung der Aristotelischen Poetik», *Philologus* LXXVI (1920) 239-265.

— «Zur Ueberlieferungsgeschichte der aristotelischen Poetik», *Satura Berolinensis* (1924) 50-60.

— «The sources of Aristotle's Poetics», *Classical Studies in honor of J. C. Rolfe* (1931) 75-100.

— *Aristoteles* Περὶ Ποιητικῆς. *Mit Einleitung, Text und annotatio critica, exegetischem Kommentar, kritischem Anhang und Indices nominum, rerum, locorum*, Berlin und Leipzig, 1934.

— «Die Textüberlieferung der aristotelischen Poetik», *Philologus* XC (1935) 26-56, 156-175, 441-460.

Hardie, R. P., «The Poetics of Aristotle», *Mind* N. S. IV (1895) 350-364.

Hardy, J., *Aristote. Poétique, texte établi et traduit par...*, Paris, 1932; 4.ᵉ éd., 1965.

Hatzfeld, A., Dufour, M., *La Poétique d'Aristote*, Lille, 1899.

Haupt, S. O., «Die zwei Bücher des Aristoteles περὶ ποιητικῆς τέχνης», *Philologus* LXIX (1910) 252-263.

Heidenhain, F., *Averrois Paraphrasis in librum Poeticae Aristotelis Jacob Mantino interprete*, Leipzig, 1889.

Heinsius, D., *Aristotelis De Poetica Liber. Daniel Heinsius ordini suo restituit, Latine vertit, Notas addidit.* Reprod. en la ed. de la trad. cast. de Ordóñez das Seijas revisada por Flórez Canseco, Madrid, 1778 (cf.).

— *Aristotelis de poetica liber graec. et lat. cum dissertatione de constitutione tragica secundum Aristotelem*, Lugduni, 1611.

Hermann, G., *Aristotelis de Arte poetica liber, cum commentariis*, Lipsiae, 1802.

Herrick, M. T., *The Poetics of Aristotle in England,* New Haven, 1930.

Horna, K., «Die Zeilenlängen in den Stammhandschriften der aristotelischen Rhetorik und Poetik», *Wiener Studien* LII (1934) 140-142.

House, H., *Aristotle's Poetics. A Course of Eigth Lectures,* London, 1956.

Howald, E., «Die Poetik des Aristoteles», *Philologus* LXXVI (1920) 215-222.

— «Zu Aristoteles Poetik», *Philologische Wochenschrift* XLI (1921) cols. 999-1008.

Kassel, R., *Aristotelis De Arte Poetica Liber,* Oxonii, 1965; repr. lithogr., 1966, 1968.

Körner, J., *Einführung in die Poetik,* Frankfurt, 1949.

Lienhard, *Zur Entstehung und Geschichte von Aristoteles' Poetik.* Diss., Zürich, 1950.

Lobel, E., «The Greek manuscripts of Aristotle's Poetics», *Suppl. to the Bibliographical Society's Transactions* IX (1933).

Lombardi, Bartolomeo, *In Aristotelis Poeticam Praefatio,* en Maggi y Lombardi *Explanationes...* (cf.).

Lucas, D. W., *Aristotle. Poetics. Introduction, Commentary and Appendixes by...,* Oxford, 1968.

Maggi, Vincenzo, y Lombardi, Bartolomeo, *Vincentii Madii Brixiani et Bartholomaei Lombardi Veronensis In Aristotelis Librum De Poetica Communes Explanationes* [...] *In fronte praeterea operis apposita est Lombardi in Aristotelis Poeticam praefatio,* Venetijs, 1550.

Margoliouth, D. S., *Analecta orientalia ad Poeticam Aristoteleam,* London, 1887.

— *The Poetics of Aristotle, translated from Greek into English and from arabic into Latin with a revised text, introduction, commentary, glossary and onomasticon,* London - New York - Toronto, 1911.

Mariner, Vicente, *El libro de la Poetica de Aristoteles, Vertido a la verdad de la letra del texto griego por el maestro Vicente Marinerio Valentino,* Ms. (cf. *supra* «Introducción», págs. 62 s.).

Metastasio, P., *Estratto dell' Arte Poetica d'Aristotele e considerazioni su la medesima,* Paris, 1782.

Montmollin, Daniel de, *La poétique d'Aristote. Texte primitif et additions ultérieures,* Neuchâtel, 1951.

Morel, G., *Aristotelis de Arte poetica liber,* Parisiis, 1555.

Nahm, M. C., *Aristotle on the Art of Poetry, with a Supplement: Aristotle on Music,* New York, 1948.

Norville, Sr. de, *La Poétique d'Aristote, traduite du grec,* Paris, 1671.

Omont, H., *La Poétique d'Aristote. Manuscrit 1741. Fonds grec de la Bibliothèque nationale. Préface de M. H. Omont. Photolithographie de MM. Lumière*, Paris, 1891.

Ordoñez das Seijas y Tobar, Don Alonso, *La Poetica de Aristoteles dada a nuestra lengua Castellana por... Señor de San Payo. Añadese nuevamente el texto Griego, la version Latina y Notas de Daniel Heinsio, y las del Abad Batteux traducidas del Francés; y se ha suplido y corregido la traduccion Castellana por el Licdo. Don Casimiro Florez Canseco, Catedrático de Lengua Griega en los Reales Estudios de esta Corte. Con las licencias necesarias.* En Madrid: Por Don Antonio de Sancha, Año de 1778.

Orth, E., «Aristoteles' "Poetik"», *Emerita* XXV (1957) 185-197.

Palacios, L.-E., «Reseña de la obra de Montmollin», en *The Phoenix, The Journal of the Classical Association of Canada* VI 2 (1952), 74-75.

Pazzi, Alessandro [Paccius], *Aristotelis Poetica in Latinum conversa per Alexandrum Paccium, patritium Florentinum*, Venetiis, 1536.

Petruševski, M. D., «Annotations sur le texte de la Poétique d'Aristote», *Živa Antika*, 1962, 82-89.

Piccolomini, Alessandro, *Il Libro della Poetica d'Aristotele. Tradotto di Greca lingua in volgare, da M. Aless. Picol. Con una sua Epistola a i lettori del modo del tradurre*, Siena, 1572.

— *Annotationi di M. Aless. Picol. nel Libro della Poetica d'Aristotele; con la traduttione del medesimo Libro in lingua Volgare*, Vinegia, 1575.

Pistelli, E., *Aristotele. La Poetica. Tradotta da..., con introduzione e commento di Giuseppe* Saitta, Firenze, 1937; Bologna, 1947.

Pittau, M., *Aristotele. La Poetica, a cura di... Introduzione, Testo e traduzione, Annotazioni, Indice riassuntivo*, Brescia, 1962; Palermo, 1972.

Potts, L. J., *Aristotle on the Art of Fiction. An English Translation of Aristotle's Poetics with an Introductory Essay and Explanatory Notes*, Cambridge, 1953.

Prickard, A. O., *Aristotle on the Art of Poetry. A lecture with two Appendices*, London, 1891.

Pye, H. J., *A Commentary illustrating the Poetics of Aristotle by examples taken chiefly from the modern poets. To which is prefixed a new and corrected edition of the translation of the Poetics*, London, 1792.

Rapin (le P. René), *Réflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des Poètes anciens et modernes dans ses Œuvres diverses concernant les belles-lettres*, Amsterdam, 1686 (1.ª ed. 1674). Trad. ingl., *Reflections on Aristotle's Treatise of Poesie*, London, 1674.

Reiz, F. W., *Aristotelis de Poetica liber*, Lipsiae, 1786.

Riccoboni, Antonio, *Aristotelis Ars Rhetorica ab A. Riccobono... latine conversa... Aristotelis Ars Poetica ab eodem in latinam linguam versa. Cum eiusdem de re Comica disputatione.* Venetiis, 1579.

— *Aristotelis Liber de Poetica, ab A. Riccobono... Latine Conversa et Clarissimis Partitionibus ac Notationibus ad Oram Libri Positis Illustrata,* Venetiis, 1584.
— *Poetica Antonii Riccoboni... Poeticam Aristotelis per paraphrasim explicans, & nonnullas Ludovici Castelvetrii captiones refellens. Eiusdem ex Aristotele Ars Comica,* Venetiae, 1585.
— *Poetica Aristotelis ab Antonio Riccobono Latine Conversa: Eiusdem Ars Comica ex Aristotele. Cum Indice copiosissimo,* Patavii, 1587.
— *Compendium Artis Poeticae Aristotelis ad usum conficiendorum poematum, ab Ant. Riccobono ordinatum & quibusdam scholiis explanatum,* Patavii, 1591.
— *De Poetica, Aristoteles cum Horatio collatus,* Patavii, 1599.
Ridgeway, W., «Three notes on the Poetics of Aristotle», *The Classical Quarterly* VI (1912) 235-245.
Ritter, Fr., *Aristotelis Poeticam, ad codices antiquos recognitam, latine conversam, commentario illustratam, edidit Franciscus Ritter,* Coloniae, 1839.
Robortelli, Francesco, *Francisci Robortelli Utinensis in librum Aristotelis De Arte Poetica Explicationes. Qui ab eodem Authore ex manuscriptis libris multis in locis emendatus fuit, ut iam difficillimus ac obscurissimus liber, a nullo ante declaratus, facile ab omnibus possit intelligi,* Florentiae, 1548.
Rostagni, A., *Aristotele: Poetica, Introd., Testo e Commento di...;* Torino, 1927; 2.ª ed., 1945.
Ruelle, Ém., *Aristote. Poétique et Rhétorique,* Paris, 1882.

Saint-Hilaire, J. B., *Poétique traduite en français et accompagnée de notes perpétuelles,* Paris, 1858.
Samaranch, Fr. de P., *Aristóteles. Poética. Traducción del griego y prólogo de...,* Madrid, 2.ª ed., 1966.
Schlesinger, E., *Aristóteles. Poética. Traducción y notas de... Nota preliminar de José María de Estrada,* Buenos Aires, 1947; 2.ª ed., 1959.
Schmidt, M., «Aristoteles Poetik», *Rheinisches Museum,* N. F. XXVI (1871) 224-233.
— *Aristoteles über die Dichtkunst,* Jena, 1875.
Segni, Bernardo, *Rettorica Et Poetica d'Aristotile Tradotte di Greco In Lingua Vulgare Fiorentina da B. S.,* Firenze, 1549; Vinegia, 1551.
Solmsen, F., «The origins and methods of Poetics», *Classical Quarterly* XXIX (1935) 192-201.
Sousa, E. de, *Aristóteles. Poética. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de...,* Pôrto Alegre, 1966.
Spengel, L., «Ueber Aristoteles Poetik», *Abhandlungen der philos.-Philol. Classe der königlichen Bayerischen Akad. der Wissenschaften* II (1837) 209-252.
— *Aristoteles Poetik und Joh. Vahlens neueste Bearbeitung derselben,* Leipzig, 1875.

— «Aristotelische Studien IV. Poetik», *Abhandlungen der philos.-philol. Classe der königlichen Bayr. Akad. der Wiss.* XI (1866) 269-346.

Stahr, A., *Aristoteles Poetik übersetzt, mit Einleitung und Anmerkungen*, Stuttgart, 1860.

— *Aristoteles und die Wirkung der Tragödie*, Berlin, 1859.

Susemihl, F., *Aristoteles über die Dichtkunst, Griechisch und Deutsch, und mit sacherklärenden Anmerkungen*, Leipzig, 1865, 1874².

Sykutris, J., y Menardos, S., *Aristoteles* περὶ ποιητικῆς, Berlin-Leipzig, 1934.

— — Ἀριστοτέλους περὶ ποιητικῆς, Ἀθῆναι, 1937.

Thurot, Ch., «Observations philologiques sur la Poétique d'Aristote», *Revue archéologique*, N. S. VIII (1863) 281-296.

Tkatsch, J., *Die arabische Übersetzung der Poetik des Aristoteles und die Grundlage der Kritik des griechischen Textes*, Wien und Leipzig, I, 1928; II (aus dem Nachlass herausgegeben von A. Gudeman und Th. Seif), 1932.

— «Über den arabischen Kommentar des Averroes zur Poetik des Aristoteles», *Wiener Studien: Zeitschrift für klassische Philologie* XXIV (1902) 70-98.

Tschernyschewski, N. G., «Aristoteles 'Über die Dichtkunst' übersetzt, dargestellt und erläutert von B. Ordynski, Moskau, 1854», *Augewählte philosophische Schriften*, übersetzt von Alfred Kurella, Moskau, 1953.

Tucker, Th., *Aristotelis Poetica, textum recognovit, emendavit, in ordinem digessit*, etc., London, 1899.

Twining, T., *Aristotle's Treatise on Poetry, Translated, with Notes on the Translation and on the Original, and two Dissertations on Poetical and Musical Imitation*, London, 1782; second edition, 2 vols., London, 1812.

Tyrwhitt, Th., *Aristotelis de Poetica Liber. Textum recensuit, versionem refinxit, et animadversionibus illustravit Thomas Tyrwhitt* (Publicación póstuma), Oxonii, 1794, 1806, 1827.

Ueberweg, F., *Aristotelis Ars Poetica ad fidem potissimum codicis antiquissimi A' (Parisiensis 1741)*, Berolini, 1870.

— *Aristoteles über die Dichtkunst, ins Deutsche übersetzt*, Berlin, 1869; Leipzig, 1875.

Ussing, I. L., «Observationes criticae ad Aristotelis librum de Arte poetica et Rhetoricorum libros», *Opuscula philologica ad I. N. Madvigium* (1876) 221-233.

Vahlen, J., *Aristotelis de Arte poetica Liber; recensuit...*, Berolini, 1867; *iterum recensuit et adnotatione critica auxit*, Berolini, 1874; 3.ª ed., Lipsiae, 1885; reimpr. 1964.

— «Beiträge zu Aristoteles Poetik, I», *Sitzungsber. der philos.-histor. Classe der kaiserl. Akad. der Wiss.* L (1865) 265-317; II, *ibidem* LII (1866) 89-175; III y IV, *ibidem* LVI (1867) 213-343 y 351-439.

— «Hermeneutische Bemerkungen zu Aristoteles Poetik», *Sitzungsber. der königl. Preuss. Akad. der Wiss. zu Berlin* (1897) 626-643, y (1898) 258-277.

— «Zur Kritik aristotelischer Schriften (Poetik und Rhetorik)», *Sitzungsber. der philos.-histor. Classe der kaiserl. Akad. der Wiss.* XXXVIII (1861) 59-148.

Valgimigli, E., *Aristoteles latinus* XXXIII: *De Arte Poetica Guillelmo de Moerbecke Interprete (reviserunt, praefatione indicibusque instruxerunt Aet. Franceschini et Laurentius Minio-Paluello)*, Bruges-Paris, 1953.

Valgimigli, M., *Aristotele. Poetica. Traduzione, note, introduzione, di...*, Bari, 1916, 1934; 3.ª ed. riveduta, 1946.

— «Note di critica testuale alla Poetica di Aristotele», *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* XCVI (1936-1937) 1-22.

— «Una nuova traduzione della Poetica di Aristotele», *Giornale critico della Filosofia italiana* XVII (1936) 256-263.

Valla, G., *Aristotelis «Ars Poetica» Georgio Valla Placentino Interprete. Hoc in volumine haec continentur: Nicephori logica... Aristotelis ars poetica*, Venetiis, 1498.

Vettori, P., *Aristotelis de Arte poetica, ad exemplar libri a Petro Victorio correcti*, Florentiae, 1564.

— *Petri Victorii Commentarii in Primum Librum Aristotelis de Arte Poetarum. Positis ante singulas declarationes Graecis vocibus auctoris: Iisdemque ad verbum Latine expressis. Accessit Rerum et Verborum Memorabilium Index Locupletissimus*, Florentiae, 1560; 2.ª ed. 1573.

Voilquin, J., et Capelle, J., *Aristote. Art Rhétorique et Art Poétique. Traduction nouvelle, avec texte, introduction et notes par...*, Paris, 1944.

Warrington, John, *Aristotle. Poetics. New version by J. W.*, London, 1963.

Wharton, E. R., Texto de Vahlen, con trad. inglesa, Oxford, 1883.

3. SOBRE TEMAS O PASAJES DETERMINADOS DE LA POÉTICA

Baldry, H. C., «Aristotle and the Dramatization of Legend», *Classical Philology* 4 (1954) 151 ss.

Basset, S. E., «Ἡ δὲ Ὀδύσσεια... ἠθικόν (Aristotle, Poetics XXIV, 1459 b 15)», *Classical studies presented to E. Capps* (1936) 3-13.

Boekel, C. W. van, *Katharsis. Een filologische reconstructie van de psychologie van A. omtrent het gevoelsleven.* Diss., Nijmegen-Utrecht, 1957 (con bibliogr. hasta 1955).

Bremer, J. M., *Hamartia: tragic error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*, Amsterdam, 1969.

Bywater, I., «On certain technical terms in Aristotle's Poetics», *Festschrift Theodor Gomperz dargebracht zum siebzigsten Geburtstage*, Wien, 1902, 164 ss.

Carroll, M., *Aristotle's Poetics c. XXV, in the light of the Homeric scholia*, Diss., Baltimore, 1895.

Cooper, L., «The fifth form of "discovery" in the Poetics of Aristotle», *Classical Philology* XIII (1918) 251-261.

Dawe, R. D., «Some Reflections on Ate and Hamartia», *HSCP* 72 (1968) 89-123.

Diano, C., «La catarsi tragica», in *Sagezza e poetiche degli antichi*, Vicenza, 1968, 215-269.

Dirlmeier, F., Κάθαρσις παθημάτων, *Hermes* LXXV (1940) 81-92.

Döring, A., «Die aristotelischen Definitionen von σύνδεσμος und ἄρθρον, Poetik c. 20», *Archiv für Geschichte der Philosophie* III (1890) 363-369.

Düntzer, H., «Der Name ΔΡΑΜΑ», *Jahrbücher für classische Philologie* CVII (1873) 569-579.

Ebeling, R., *De tragicorum poetarum graecorum canticis solutis*, Halle, 1903.

Else, G. F., «ΥΠΟΚΡΙΤΗΣ», *Wiener Studien* 72 (1959) 75.

Festa, N., *Sulle più recenti interpretazioni della teoria aristotelica della catarsi nel dramma*, Firenze, 1901.

Flashar, H., «Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der Griechischen Poetik», *Hermes* 84 (1956) 12 ss.

Flickinger, R. C., «Aristotle's Poetics 1460 b 15-26», *Philological Quarterly* XIX (1940) 321-327.

Freire, A., «A catarse tragica em Aristóteles», *Euphrosyne*, Nova Serie, vol. III, 31-45.

Funke, H., *Die sogenannte tragische Schuld. Studie zur Rechtsidee in der griechischen Tragödie*, Köln, 1963.

Fyfe, W. H., «Seven passages in Aristotle's Poetics», *The Classical Review* XXIV (1910) 233-235.

Gallavotti, C., «Aristotele, Poet. 1447 a 28», *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* LVIII (1930) 74-77.

Galli, U., «Il concetto di ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΟΝ secondo la Poetica di Aristotele», *Atene e Roma*, N. S. XII (1931) 243-253.

— «La mimesi artistica secondo Aristotele», *Studi italiani di filologia* IV (1924) 314-390.

Gilbert, A. H., «Aristotle's Four Species of Tragedy (Poetics 18) and their Importance for Dramatic Criticism», *American Journal of Philology* 68 (1947) 363-381.

— «The Word ἐπεισόδιον in Aristotle's Poetics», *Amer. Journ. of Philol.* 70 (1948), 56-64.

Gillet, J. E., «A Note on the tragic Admiratio», *Modern Language Review* XIII (1918) 233-238.

Glanville, I. M., «Note on περιπέτεια», *The Classical Quarterly* 41 (1947) 73-78.
— «Tragic Error», *Ibidem* 43 (1949) 47-56.

Golden, L., «Mimesis and Katharsis», *Classical Philology* (1969) 145-153.

Gomme, A. W., *The Greek Attitude to Poetry and History*, Berkeley, Los Angeles, 1954.

Gomperz, Th., «Das Schlusscapitel der Poetik», *Eranos Vindobonensis* (1893) 71-82.

Grand, Y., *Recherche des principes d'une philosophie des arts dits d'imitation chez Platon, Aristote et Plotin*, Fribourg (Suisse) 1954.

Greene, W. C., «Aristotle on Metaphor», *Classical Weekly*, Pittsburgh 39 (1936) 94-95.

Grube, G. M. A., «A Note on Aristotle's Definition of Tragedy», *Phoenix* 12 (1958) 26 ss.

Gudeman, A., «Glossen in der aristotelischen Poetik», *Philologische Wochenschrift* XLI (1921) 185-191.

Hempel, H., «Essence et origine de la métaphore», *Essais de philologie moderne*, Paris, 1953, 33-45.

Herrick, M. T., «On Aristotle's Poetics 15, 1454 b 14-15», *Classical Philology* 40 (1945) 248-249.

Housenholder, F. W., «The first chapter of the Poetics», *American Journal of Philology* LXVI (1945) 266-278.

Kitto, H. D. F., «Catharsis», *The Classical Tradition. Literary and Historical Studies in Honor of Harry Caplan*, ed. Luitpold Wallach, New York (1966) 133-147.

Koch, H. A., «Ein peripatetisches Interpretament zu φόβος καὶ ἔλεος», *Hermes* (1969) 255-256.

Koller, H., *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern, 1954.

Kranz, W., «Ueber Aristoteles' Poetik 1449 a - b 9», *Sokrates* VI (1918) 365-366.

Landi, C., «La chiusa della Poetica di Aristotele nel codice Riccardiano 46», *Rivista di Filol. e d'Istruzione Class.* LIII (1925) 551-556.

Lobel, E., «A crux in the Poetics», *The Classical Quarterly* XXIII (1929) 76-79.

McKeon, R., «Aristotle's conception of language and the arts of language», *Classical Philology* XLI (1946) 193-206, XLII (1947) 21-50.

Mesk, J., «Wo hat Aristoteles den Ausdruck Katharsis erklärt», *Wiener Studien* XXXIX (1917) 1-17.

Moraux, P., «La mimésis dans les théories anciennes de la danse, de la musique et de la poésie», *Les études classiques* 23 (1955) 3-13.

Northup, G. T., «The Rhetorical Device of 'Deceiving with the Truth'», *Modern Philology* 27 (1929) 487-493.

Notopoulos, J. A., «Poetics 1458 b 12», *Classical Philology* XXXVII (1942) 195.

Ostwald, M., «Aristotle on ἁμαρτία and Soph. Oedip. Tyran.», *Festschrift Kapp,* 1958, 93 ss.

Palacios, L.-E., «La anagnórisis», en *El juicio y el ingenio y otros ensayos,* Madrid, 1967, 241-245.

— «La estructura del poema en Aristóteles», *Coloquios de Historia y Estructura de la obra literaria,* Madrid, 1971, 207-213.

Papanoutsos, E. P., «La catharsis aristotélicienne», *Eranos* 46 (1948) 77-93.

— *La Catharsis des Passions d'après Aristote,* Athènes-Paris, 1953.

Pareyson, L., *Il Verisimile nella Poetica di Aristotele,* Torino, 1950.

Plebe, A., *La teoria del comico da Aristotele a Plutarco,* Torino, 1952.

Pohlenz, M., «Furcht und Mitleid? Ein Nachwort», *Hermes* 84 (1956) 49 ss.

Rees, B. R., «Pathos in the Poetics of Aristotle», *Greece and Rome,* 1972, 1-11.

Richter, L., *Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles,* Berlin, 1960.

Riondato, E., *La Teoria Aristotelica dell'Enunziazione,* Padova, 1957.

Russo, L., *La catarsi aristotelica,* Caserta, 1919.

Schadewaldt, W., «Furcht und Mitleid?», *Hermes* 83 (1955) 129-171.

Schellens, M. S., «Die Bedeutung der 'Katharsis' in der Musiklehre des Aristoteles», *Archiv für Philosophie* 7 (1957) 229 ss.

Schoemann, G. F., «Animadversiones ad veterum grammaticorum doctrinam de articulo», *Jahrbücher für klassische Philologie,* Supplementband V (1864).

Schuetrumpf, E., «Die Bedeutung des Wortes ethos in der Poetik des Aristoteles», *Zetemata* XLIX, München, 1970.

Schweitzer, B., «Mimesis und Phantasia», *Philologus* 89 (1934) 286-300.

Smith, J. A., «Aristotle. Poetics c. XVI, § 10», *The Classical Quarterly* XVIII (1924) 165-168.

Smith, K. K., «Aristotle's 'Lost chapter on comedy'», *The Classical Weekly* XXI (1928) 145-161.

Solmsen, F., «Electra and Orestes. Three recognitions in Greek tragedy», *Med. Nederl. Akad. van Wet. Afd. Letterk.* XXX 2, Amsterdam, 1967, 31-62.

Spengel, L., «Über die κάθαρσις παθημάτων. Ein Beitrag zur Poetik des Aristoteles», *Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften* 9, 1 (1860) 3-50.

Stackelberg, J. v., «Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Imitatio», *Romanische Forschungen* 68 (1956) 271-293.

Stanford, W. B., «On Poetics XX, 1457 a 22», *The Classical Review* LVI (1942) 72.

Terzaghi, N., «De duobus Aristotelis de Arte poetica libri locis», *Bolletino di Filologia Classica* XVIII (1912) 231-233.

Thiele, Guillermo, *Problemas de anagnórisis en la literatura griega. La teoría de Aristóteles y la práctica en «Las Coéforas» de Esquilo y en «Electra» de Sófocles* (sin indic. de l. ni a.).

Trench, W. F., «Mimesis in Aristotle's Poetics», *Hermathena* XLIV (1933) 1-24.

Vahlen, J., «Aristoteles' Lehre von der Rangfolge der Theile der Tragoedie», *Symbola Philologorum Bonnensium in honorem F. Ritchelii collecta* I (1864) 153-184.

— «Wo stand die verlorene Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie?», *Sitzungber. der philos.-histor. Classe der kaiserl. Akad. der Wiss.* LXXVII (1874) 293-298.

Verdenius, W. J., «The meanings of ἦθος and ἠθικός in Aristotle's Poetics», *Mnemosyne*, Tertia S., XII (1945) 241-257.

— «Κάθαρσις παθημάτων», *Autour d'Aristote, Recueil d'études de philosophie ancienne et médiévale offert à A. Mansion*, Louvain, 1955, 367-373.

— *Mimesis. Plato's Doctrine of Artistic Imitation and Its Meaning to Us*, Leiden, 1949.

Wachsmuth, R., *De Aristotelis studiis homericis capita selecta*, Berolini, 1863.

Weil, H., «Ueber die Wirkung der Tragoedie nach Aristoteles», *Verhandlungen der 10. Versammlung deutscher Philologen*, Basel (1848) 131 ss.

Welcker, F. G., «Der homerische Margites», *Kleine Schriften* IV (1861) 27-36.

Werner, H., *Die Ursprünge der Metaphern*, Leipzig, 1919.

4. SOBRE EL TEATRO GRIEGO EN GENERAL

Arnott, P. D., *An Introduction to the Greek Theatre*, London, 1959.

— *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B. C.*, Oxford, 1962.

Balil, A., «Decorado y representación escénica en el teatro griego», *Rev. de la Univ. de Madrid* 51 (1964) 325-367.

Bellesort, A., *Athènes et son théâtre*, Paris, 1934.

Bethe, E., *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum*, Leipzig, 1896.

Bieber, M., *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*, Berlin, 1920.

— *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, 1939, 2nd ed. 1961.

Bragaglia, A. G., «Scenografia greco-romana», *Dionisio* III (1931) 13 ss.

Breitholtz, L., *Die dorische Farce im griechischen Mutterland vor dem 5. Jahrhundert, Hypothese oder Realität?*, Stockholm, 1960.
Brinck, A., *Inscriptiones graecae ad choregiam pertinentes*, Halle, 1886.
Brook, I., *Costume in Greek classic Drama*, London, 1962.

Campo, L., *I Drammi Satireschi della Grecia Antica*, Milano, 1940.
Cantarella, R., «Atene. La Polis e il teatro», *Dionisio* XXXIX (1965) 39-55.
Capone, G., *L'arte scenica degli attori greci*, Padova, 1935.
Capps, E., *The stage in the Greek theatre according to the extant dramas*, New Haven, 1891.
— «The chorus in the later Greek drama with reference to the stage question», *Amer. Journ. of Arch.* XI (1895) 287-325.

Dale, A. M., *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge, 1948.
— «Seen and Unseen in Scenic Conventions», *Wiener Studien* 59 (1956) 96-106.
Denis, J., «Le drame satyrique», *Annales de la Faculté des Lettres de Caen*, 5.e année, n.º 2.
Dierks, H., *De tragicorum histrionum habitu scaenico apud graecos*, Göttingen, 1883.
Duris, L., «La realizzazione scenica del coro nello spettacolo», *Dionisio* XLI (1967) 378-389.

Falco, V. de, *Studi sul teatro greco*, Napoli, 1943, 2.ª ed., 1958.
Flickinger, R. D., *The Greek Theater and its Drama*, Chicago, 1926; Cambridge-London, 1936.
François, E., *El teatro de los griegos*, Buenos Aires, 1941.
Frickenhaus, A., *Die altgriechischen Bühnen*, Strassburg, 1917.

Garibay, Angel M.ª, *Teatro helénico*, México, 1965.
Gaster, Theodor H., *Thespis: Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East*, New York - Toronto, 1950.
Guglielmino, Fr., *Arte e artifizio nel dramma greco*, Catania, 1912.

Haigh, A. E., *The Attic Theatre*, Oxford, 1907.
Harsh, Ph. H., *A Handbook of Classical Drama*, Stanford, 1948; Oxford, 1967.
Hathorn, R., *The handbook of classical drama. An informative guide to drama in Ancient Greece and Rome*, London, 1967.
Heimsoeth, F., *Vom Vortrage des Chores in den griechischen Dramen*, Bonn, 1841.

Irigoin, J., *Recherches sur les mètres de la lyrique chorale grecque: la structure du vers*, Paris, 1953.

Jackson, J., *Marginalia Scaenica*, Oxford, 1955.

Kaimio, K., *The chorus of Greek drama within the light of the person and number used*, Helsinki, 1970.

Kenner, H., *Das Theater und der Realismus in der griechischen Kunst*, Wien, 1954.

Kitto, H. D. F., *Form and Meaning in Drama. A Study of Six Greek Plays and of Hamlet*, London, 1956; 2nd ed., 1960.

Koller, H., «Hypokrisis und Hypokrites», *Museum Helveticum* 14 (1957) 100 ss.

Kranz, W., «Die Urforme der attischen Theater und Komödie», *Neue Jahrbücher für das klassiche Altertum* (1919) 145 ss.

Lasso de la Vega, J. S., «Teatro griego y teatro contemporáneo», *Rev. de la Univ. de Madrid* 51 (1964) 415-461.

Lawber, L. B., *The dance of the ancient Greek theatre*, Iowa C., 1964.

Lesky, A., «Hypokrites», *Studi in onore di U. E. Paoli*, Firenze, 1955, 469 ss.

Lever, K., *The Art of Greek Comedy*, London, 1956.

Lindsay, J., *The clashing rock. A study of early Greek religion and culture and the origin of drama*, London, 1965.

Little, A. M. G., *Myth and Society in Attic Drama*, New York, 1942.

Maglia, A., «Per uno studio psicologico-religioso sull'origine del teatro in Grecia», *Dionisio* XXXIX (1965) 326-333.

Navarre, O., *Dionysos. Étude sur l'organisation matérielle du théâtre athénien*, Paris, 1895.

— *Les représentations dramatiques en Grèce*, Paris, 1929.

Pfeiffer, A., *Ursprung und Gestalt des Dramas*, Berlin, 1943.

Pickard-Cambridge, A. W., *The Theater of Dionysos in Athens*, Oxford, 1946.

— *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, 1953; 2nd ed., 1968.

Rees, K., *The so called rule of the three actors in the classical greek drama*, Chicago, 1970.

Ridgeway, William, *The drama and dramatic dances*, Cambridge, 1915.

Rodríguez Adrados, F., «Kômos, kômôidía, tragôidía. Sobre los orígenes del teatro», *Emerita* XXXV (1967) 249-294.

— «El Banquete platónico y la teoría del teatro», *Emerita* (1969) 1-28.

— *Fiesta, tragedia y comedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, 1972.

Romagnoli, E., *Il teatro greco*, Milano, 1918.

Schmidt, F. W., *Kritische Studien zu den griechischen Dramatikern*, 2 vols., Berlin, 1886.

Schneider, K., «Hypokrites», *Paulys R. E.*, Suppl. VIII, 187-232.

Schönborn, A., *Die Skene der Hellenen*, Leipzig, 1858.

Sifakis, G. M., *Studies in the history of the Hellenistic drama*, London, 1967.

Snell, B., *Szenen aus griechischem Drama*, Berlin, 1971.

Steidle, W., *Studien zum antiken Drama, unter besonderer Berücksichtigung des Bühnenspiels*, München, 1968.

Vitucci, G. V., «Le rappresentazioni drammatiche nei demi attici», *Dionisio* 7 (1939) 210-225, 312-325.

Webster, T. B. L., *Greek Theatre Production*, London, 1956; 2nd ed., 1970.

— «Some Thoughts on the Pre-History of Greek Drama», *Inst. of Class. Stud. Univ. Lond. Bull.* 5 (1958).

— «Die mykenische Vorgeschichte des griechischen Dramas», *Ant. und Abend.* 8 (1959) 7 ss.

— «Staging and Scenery in the Ancient Greek Theatre», *Bull. Rylands Lib.* 42, 2 (1960) 493 ss.

— *Griechische Bühnenaltertümer*, Göttingen, 1963.

Weil, H., *Études sur le Drame Antique*, Paris, 1897; 2.e éd., 1908.

Wilhelm, A., *Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen*, Wien, 1906.

Zuchelli, B., *Hypocrites. Origini e storia del termine*, Genova, 1962.

5. SOBRE LA TRAGEDIA GRIEGA

Alsina, J., «Orígenes de la tragedia y política: algunas notas histórico-bibliográficas», *Revista de la Univ. de Madrid* 51 (1964) 305-323.

— *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Barcelona, 1971.

Baden, H. J., *Das Tragische*, 2. Aufl., Berlin, 1948.

Baldry, H. C., *The greek tragic theatre*, London, 1971.

Bernays, J., *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Dramas. I, Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie. II, Ergänzung zu Aristoteles' Poetik*, Berlin, 1880 (I, publicado ya anteriormente, en 1857).

Bernhardt, J., «Der Mensch in der tragischen Welt», *De profundis*, 2. Aufl., Leipzig, 1939; trad. esp. de Emyllán y Miguel-Ángel Bravo Lozano, «El hombre en el ámbito de la tragedia», *De profundis*, Madrid, 1962.

Bethe, E., «Die griechische Tragödie und die Musik», *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum* 19 (1907) 81-95.

Bickel, E., «Die Griechische Tragödie», *Bonner Kriegsvorträge* 58-59, Bonn, 65 ss.

Bogner, H., «Der tragische Gegensatz», *Gnomon* 21 (1949) 211 ss.

Brommer, F., *Satyroi*, Würzburg, 1937.

— *Satyrspiele. Bilder griechischer Vasen*, 2. Aufl., Berlin, 1959.

Buchwald, W., *Studien zur Chronologie der attischen Tragödie 445 bis 431*, Königsberg, 1939.
Burkert, W., «Greek tragedy and sacrifical ritual», *Greek, Roman and Byzantine Studies Durham* VII (1966) 87-121.
Buschor, E., «Satyrtänze und frühes Drama», *Sitzb. d. Ak. München*, 1943.

Cantarella, R., *I primordii della tragedia*, Salerno, 1936.
Cataudella, Q., *Saggi sulla tragedia greca*, Mesina-Firenze, 1969.
Carrière, J., «Sur l'essence et l'évolution du tragique chez les Grecs», *Revue des Études Grecques* LXXIX (1966) 6-37.
Cessi, C., *Origini della Tragedia Greca*, Milano, 1924.
Chaignet, A.-E., *Des formes diverses du chœur tragique*, Paris, 1865.
— *La tragédie grecque*, Paris, 1877.
Croiset, M., «De la tétralogie dans l'histoire de la tragédie grecque», *Revue des Études grecques* (1888) 369 ss.

Dale, A. M., «The chorus in the action of Greek Tragedy», *Essais presented to H. D. F. Kitto*, London, 1965, 15-27.
Dieterich, A., «Die Entstehung der Tragödie», *Archiv für Religionswissenschaft* (1908) 163 ss.
Dingel, J., *Das Requisit in der griechischen Tragödie*, Tübingen, 1967.
Drew-Bear, Th., «The trochaïc tetrametra in Greek tragedy», *Amer. Journal of Phil.* LXXXIX (1968) 385-405.
Duchemin, J., *L'ΑΓΩΝ dans la tragédie grecque*, Paris, 1945.

Else, G. F., «Aristotle and satyr-play, I», *Transactions and Proceedings of the American philological Association* LXX (1939) 139-157.
— «The Origin of Tragoidia», *Hermes* 85 (1957) 17 ss.
— *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, Harvard, 1965.
Estève, J., *Les innovations musicales dans les tragédies grecques à l'époque d'Euripide*, Paris, 1902.

Farnell, L. R., «The Megala Dionysia and the Origin of Tragedy», *Journal of Hellenic Studies* 29 (1909) 41 ss.
Festuguière, A. J., *De l'essence de la tragédie grecque*, Paris, 1969.
Freire, A., «Quid graeci poetae tragici de fato senserint», *Euprhosyne*, N. S. II (1968) 135-141.
Frickenhaus, A., «Zum Ursprung von Satyrspiel und Tragödie», *Jahrbuch des königl. deutschen archäol. Instituts* 32 (1917) 1-15.
Friedländer, P., «Die griechische Tragödie und das Tragische», *Die Antike* 1 (1925) 8 ss.
Fritz, K. v., «Tragische Schuld und poetische Gerechtichkeit in der griechischen Tragödie», *Studium Generale* 8 (1955) 195 ss., 219 ss.
— *Antike und moderne Tragödie. Neun Abhandlungen*, Berlin, 1962.

Garton, C., «Characterization in Greek Tragedy», *Journal of Hellenic Studies* (1957) 247-254.

Geffcken, J., «Der Begriff des Tragischen in der Antike», *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Leipzig, 1930.

Goldschmidt, V., «Le problème de la tragédie d'après Platon», *Questions platoniciennes*, Paris, 1970, 103-140.

Grande, C. del, *Intorno alle origini della tragedia ed altri saggi*, Napoli, 1936.

— *Tragoidia, Essenza e Genesi della Tragedia*, Napoli, 1952; 2.ª ed., Milano, 1962.

— «Dal ditirambo alla tragedia», *Victriana* IV (1967) 227-246.

Guépin, J.-P., *The Tragic Paradox: Myth and Ritual in Greek Tragedy*, Amsterdam, 1968.

Guggisberg, P., *Das Satyrspiel*, Zürich, 1947.

Haigh, A. E., *The Tragic Drama of the Greeks*, Oxford, 1896; 5th ed., Oxford, 1946.

Heimsoeth, F., *Commentatio de versuum in tragoediis graecorum structura*, Bonn, 1873.

Heinsius, Daniel, *De tragoediae constitutione liber in quo inter caetera tota de hac Aristotelis sententia dilucide explicatur*, Leiden, 1611.

Hense, O., *Die Modifizierung der Maske in der griechischen Tragödie*, 2. Aufl., Freiburg i. Br., 1905.

Howald, E., *Die Griechische Tragödie*, München-Berlin, 1930.

Huddilston, J. H., *Greek tragedy in the light of vase paintings*, London, 1898.

— *The attitude of the Greek tragedians towards art*, London, 1898.

Jacquot, J., *Le théâtre tragique. Études réunies et présentées par...*, Paris, 1965; 3.e éd., 1970.

Jaspers, K., *Über das Tragische*, München, 1954.

Jeanmaire, H., *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris, 1951.

Johansen, Fr., *General Reflections in Tragic Rhesis*, Copenhagen, 1959.

Jones, John, *On Aristotle and Greek Tragedy*, New York, 1962; London, 1967.

Kalinka, E., «Die Urform der Griechischen Tragödie», *Commentationes Aenipontanae* 10, Innsbruck (1924) 24 ss.

Kerényi, K., «Naissance et renaissance de la tragédie», *Diogène* 28 (1959) 22 ss.

Kitto, H. D. F., *Greek Tragedy. A Literary Study*, London, 1939; 2nd ed., 1950; 3rd ed., 1961; paperback 1966.

— «The danse in greek tragedy», *Journal of Hellenic Studies* 75 (1955) 36-41.

Knoke, F., *Begriff der Tragödie nach Aristoteles*, Berlin, 1906.

Knox, B. W., «Second Thoughts in Greek Tragedy», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 7 (1966) 213-232.

Knox, B., Back, M. et alii, *Tragic Themes in Literature,* 3rd ed., New Haven, 1956.

Kommerell, Max, *Lessing und Aristoteles. Untersuchungen über die Theorie der Tragödie,* Frankfurt, 1940; 2. Aufl., 1957.

Kranz, W., *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie,* Berlin, 1933.

Krieger, M., *The Tragic Vision,* Chicago, 1960.

Krook, D., *Elements of Tragedy,* New York, 1969.

Lammer, J., *Die Doppel- und Halbchöre in der antiken Tragödie,* Paderborn, 1931.

Lattimore, R., *The poetry of greek tragedy,* Baltimore, 1958.

— *Story Patterns in Greek Tragedy,* London, 1964.

Leech, Cl., *Tragedy,* London, 1969.

Legras, L., *Les légendes thébaines dans l'épopée et la tragédie grecque,* Paris, 1905.

Lesky, A., *Die Tragische Dichtung der Hellenen,* Göttingen, 1956; 2. Aufl., 1964. Trad. ingl., *Greek Tragedy,* London, 1965.

— *Die Griechische Tragödie,* Stuttgart, 1958. Trad. esp. de J. Godó Costa, revis. de J. Alsina, *La tragedia griega,* Barcelona, 1970.

Listmann, K., *Die Technik des Dreigesprächs in der griechischen Tragödie,* Darmstadt, 1910.

Lloyd-Jones, H.; F. Galiano, M.; R. Adrados, F.; Tovar, A., *Estudios sobre la tragedia griega,* Madrid, 1966.

Lloyd-Jones, H., «Problems of Early Greek Tragedy: Pratinas, Phrynichus, the Gyges Fragment», *Estudios sobre la tragedia gr.,* Madrid, 1966, 9-33.

Löhrer, R., *Mienenspiel und Maske in der griechischen Tragödie,* Paderborn, 1927.

Lucas, F. L., *Tragedy. Serious Drama in Relation to Aristotle's Poetics,* London, 1928; 6th impression, 1949; rev. ed., 1957.

— *Greek Tragedy and Comedy,* New York, 1967.

Mahr, August C., *The Origin of the Greek Tragic Form,* New York, 1938.

Mann, O., *Poetik der Tragödie,* Bern, 1958.

Martin, V., «Drame historique ou tragédie», *Museum Helveticum* 9 (1952) 1 ss.

Masqueray, P., «Les systèmes anapestiques dans la tragédie grecque», *Revue de Philologie* (1892) 117-136.

— *Théorie des formes lyriques de la tragédie grecque,* Paris, 1895.

Mayor, D., *La tragedia griega. Traducciones. Estudios,* Comillas, 1953.

McMahon, A. Ph., «On the second book of Aristotle's Poetics and the source of Theophrastus' definition of tragedy», *Harvard Studies in Classical Philology* XXVIII (1917) 1-46.

— «Seven questions on Aristotelian definitions of tragedy and comedy», *Ibid.* XL (1929) 97-198.

Miguez, J. A., *La tragedia y los trágicos griegos*, Madrid, 1973.
Miralles, C., «Estado actual de la investigación en tragedia clásica», *Bol. de Est. Helén.* II 2 (1968) 5-12.
Muller, Herbert J., *The Spirit of Tragedy*, New York, 1956.

Nauck, A., *Tragicorum Graecorum Fragmenta* I-II, Leipzig, 1889, 1926.
Nebel, G., *Weltangst and Götterzorn. Eine Deutung der Griechischen Tragödie*, Stuttgart, 1951.
Nestle, W., *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*, Stuttgart, 1930; 2. Aufl., 1967.
Nietzsche, F., *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, 1871; trad. ingl., *The Birth of Tragedy from Spirit of Music*, en *The Complete Works of F. N.*, ed. by Oscar Levy, 18 vols., Edinburgh and London, 1909-1913; tr. fr. par J. Marnold et J. Morlan, *L'origine de la tragédie ou hellénisme et pessimisme*, Paris, 1947; tr. esp. de E. Ovejero, *El origen de la tragedia*, 4.ª ed., Madrid, 1964.
Nilsson, M. P., «Der Ursprung der Tragödie», *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum* 27 (1911) 609 ss., 673 ss. (*Opuscula Selecta*, vol. I, Luna, 1951, 61-145).
Norwood, G., *Greek Tragedy*, Boston, 1942; New York, 1960.

Page, D. L., *Actor's interpolations in Greek Tragedy*, Oxford, 1934.
Patin, H. J. G., *Études sur les tragiques grecs*, 4 vols., Paris, 1841-1843; 8.ᵉ éd., 1913.
Patzer, H., *Die Anfänge der griechischen Tragödie*, Wiesbaden, 1962.
Peretti, A., *Epirrema e Tragedia. Studio sul Dramma Attico Arcaico*, Firenze, 1939.
Perrotta, *I tragici Greci*, Bari, 1931.
— «Tragedia», *Enciclopedia Italiana*, vol. 34, 146 ss.
Petersen, E., *Die attische Tragödie als Bild- und Bühnenkunst*, Bonn, 1915.
Pickard-Cambridge, A., *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, 1927; 2nd ed., revised by T. B. L. Webster, 1962.
— «Tragedy», *Oxford Classical Dictionary*, 915-920.
Pohlenz, M., «Das Satyrspiel und Pratinas von Phleius», *Nachr. v. der Gesellsch. der Wissenschaften zu Göttingen, phil.-hist. Kl.* (1926) 298-321.
— *Die Griechische Tragödie* I-II, Leipzig-Berlin, 1930; 2. Aufl., Göttingen, 1954; trad. it., *La tragedia greca*, Brescia, 1961.
Pohlenz, Lesky, Lucas, *Greek Tragic Poets*, 2nd ed., London, 1959.
Powell, J. U., *New Chapters in the History of Greek Tragedy*, Oxford, 1933.
Prentice, W. K., *Those Ancient Dramas Called Tragedies*, New York, 1969.

Quinton, A. N., «Tragedy», *The Aristotelian Society, Supplem. volume* 34 (1960) 145-164.

Rachet, Guy, *La tragédie grecque*, Paris, 1973.
Raphael, D. D., *The paradox of tragedy*, London, 1959.
Rasch, W., «Tragik und Tragödie», *Deutsche Vierteljahrsschrift* 21 (1943) 287 ss.
Reeves, Ch. H., «The Aristotelian Concept of the Tragic Hero», *American Journal of Philology* 73 (1952) 172-188.
Reisch, E., «Zur Vorgeschichte der attischen Tragödie», *Festschr. für Gomperz*, 451 ss.
Ridgeway, W., *The Origin of Tragedy*, Cambridge, 1910.
Robert, C., *Oidipus. Geschichte eines poetischen Stoffs im griechischen Altertum* I-II, Berlin, 1915.
Robert, F., «Exigences du public et ressorts de la tragédie chez les Grecs», en J. Jacquot, *Le théâtre tragique*, 3.e éd., Paris, 1970.
— «Origines de la Tragédie grecque», *Ibidem*.
— «Les origines de la tragédie: le bouc et la tragédie», *VII Congrès de l'Association G. Budé*, Paris, 1964, 305-307.
— «Tragédie et mystère», *Revue des Études grecques* LXXV (1962) X-XII, y, con más amplitud, en *Études classiques* (1964) 97-129.
Rodríguez Adrados, F., *El héroe trágico*, Cuadernos de la Fundación Pastor, Madrid, 1962.
Romilly, J. d., *La tragédie grecque*, Paris, 1970.
— *Time in Greek Tragedy*, New York, 1968. *Le temps dans la tragédie grecque*, Paris, 1971.
Ronnet, G., «Le sentiment tragique chez les Grecs», *Revue des Études Grecques* LXXVI (1963) 327-336.
Roos, E., *Die tragische Orchestrik im Zerrbild der altattischen Komödie*, Lund, 1951.
Rosenmeyer, Th. G., *The Masks of Tragedy. Essays in six greek dramas*, Austin, 1963.
Rudberg, G., «Thespis und die Tragödie», *Eranos* 45 (1947) 13 ss.
Ruiz de Elvira, A., «La tragedia como mitografía», *Rev. de la Univ. de Madrid* 51 (1964) 525-562.

Sánchez Ruipérez, M., «Orientación bibliográfica sobre los orígenes de la Tragedia Griega», *Estudios Clásicos* 1 (1950) 43-51.
Schlesinger, A. C., *Boundaries of Dionysus. Athenian foundations for the history of tragedy*, Cambridge, Mass., 1963.
Schmid, W., *Zur Geschichte des griechischen Dithyrambos*, Tübingen, 1900.
Schönewolf, H., *Der jungattische Dithyrambos*, Giessen, 1938.
Schreckenberg, H., *Drama. Vom Werden der griech. Tragödie aus dem Tanz*, Würzburg, 1960.
Séchan, L., *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1926; réimpr., 1967.
Sellmair, J., *Der Mensch in der Tragik*, 2. Aufl., München, 1941.
Sengle, F., «Vom Absoluten in der Tragödie», *Deutsche Vierteljahrsschrift* 20 (1942) 265 ss.

Snell, Br., «Mythos und Wirklichkeit in der griechischen Tragödie», en *Entdeckung des Geistes*, 3. Aufl., Hamburg, 1955.

Spitzbarth, A., *Untersuchungen zur Spieltechnik der griechischen Tragödie*, Winterthur, 1945; Zürich, 1946.

Stanford, W. B., *Ambiguity in Greek Tragedy*, Oxford, 1939.

Steur, I. van der, *De lyrische metra van de grieske tragedie. Aspecten van de metrische transpositie*, Amsterdam, 1969.

Taubes, Susan, «The Nature of Tragedy», *Review of Metaphysics* 7 (1953) 193-206.

Terzaghi, N., «Sull'Origine della Tragedia Greca», *Atti della R. Ac. di Sc. di Torino* 53 (1918) 237-282; 295-306.

Tièche, E., *Thespis*, Leipzig-Berlin, 1933.

Untersteiner, M., *Le origini della tragedia e del tragico*, Milano, 1942; 2.ª ed., Torino, 1955.

Vernant, J.-P., et Vidal-Naquet, P., *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, 1972.

Volkelt, J., *Ästhetik des Tragischen*, 4. Aufl., München, 1923.

Walzel, O., «Vom Wesen des Tragischen», *Euphorion* 34 (1933) 1 ss.

Weber, A., *Monuments illustrating Tragedy and Satyr Play*, London, 1967.

— *Das Tragische und die Geschichte*, Hamburg, 1943.

Webster, T. B. L., «Greek Tragedy», *Fifty Years of Classical Scholarship*, Oxford, 1954, 71 ss.

— «Fourth Century Tragedy and Poetics», *Hermes* 82 (1954) 294 ss.

Weidner, A., *Kritische Beiträge zur Erklaerung der griechischen Tragiker*, Darmstadt, 1883.

Weinstock, H., *Die Tragödie des Humanismus*, Heidelberg, 3. Aufl., 1953.

— «Polis und Tragödie», *Gymnasium* LVI (1949) 157 ss.

Welcker, F. G., *Die griechischen Tragödien, mit Rücksicht auf den epischen Cyclus geordnet*. I, *Aeschylus und Sophokles*; II, *Euripides*, Bonn, 1839, 1841.

Wiesmann, P., *Das Problem der tragischen Tetralogie*, Zürich, 1929.

Wilamowitz-Moellendorf, U. von, *Einleitung in die attische Tragödie*. Vol. I de *Euripides, Herakles, erklärt von...*, Berlin, 1888.

— *Einleitung in die griechische Tragödie*, Berlin, 1921, 1923.

— *Griechische Tragödien*, Berlin, 1922.

— *Die griechische Tragödie und ihre drei Dichter*, Berlin, 1923.

Willen, A., *Melpomène. Histoire de la tragédie grecque*, Liège-Paris, 1932.

Winnington-Ingram, R. P., «Tragedy and Greek archaic Thought», *Classical Drama and Its Influence, Essays presented to H. D. F. Kitto*, 1965.

Winterstein, A., *Der Ursprung der Tragödie. Ein psychoanalytischer Beitrag zur Geschichte des griechischen Theaters*, Leipzig-Wien-Zürich, 1925.

Ziegler, K., «Tragoedia», *Paulys R. E. der class. Altertumswiss.*, zweite Reihe, 12. Halbband, 1899-2075.
Zinano, Gabriele, *Discorso della Tragedia*, Reggio, 1590.

6. SOBRE ESQUILO, SÓFOCLES, EURÍPIDES

Adams, S. M., *Sophocles the Playwright*, Toronto, 1957.
Allègre, F., *Sophocle, Étude sur les ressorts dramatiques de son théâtre et la composition de ses tragédies*, Lyon-Paris, 1905.
Allen, I. T., and Italie, G., *A concordance to Euripides*, Berkeley-London, 1954.
Alsina, J., «Tradición y aportación personal en el teatro de Eurípides», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, Barcelona, 1963-1964.
Arnold, R., *Die chorische Technik des Euripides*, Halle, 1874.

Bates, W. N., *Euripides, a student of human nature*, Philadelphia, 1930.
Bergson, L., *L'épithète ornamentale dans Eschyle, Sophocle et Euripide*, Uppsala, 1956.
Blumenthal, A. von, *Aischylos*, Stuttgart, 1924.
— *Sophokles. Entstehung und Vollendung der griechischen Tragödie*, Stuttgart, 1936.
Böhme, R., *Bühnenbearbeitung Aeschyleischer Tragödien*, Basel-Stuttgart, 1956-1959.
Bowra, C. M., *The Sophoclean Tragedy*, Oxford, 1944; repr., 1947.

Cantarella, R., *Eschilo*, Firenze, 1941.
Conacher, D. J., *Euripidean Drama, Mythe, Theme and Structure*, Toronto, 1967.
Croiset, M., *Eschyle. Études sur l'invention dramatique dans son théâtre*, Paris, 1928; 3.ᵉ tirage, 1965.

Decharme, P., *Euripide et l'esprit de son théâtre*, Paris, 1893.
Delcourt-Curvers, M., *Eschyle*, Paris, 1934.
Dindorf, G., *Lexicon Aeschyleum*, Lipsiae, 1873.
Duchemin, J., «Le déroulement du temps et son expression dans la tragédie d'Eschyle», *Atti del II Congresso Internazionale di Studi sul Dramma Antico, n.º spec. di Dionisio*, 1967.
Dumortier, J., *Lexicon Sophocleum*, Lipsiae, 1876.
— *Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris, 1935.

Earp, F. R., *The style of Aeschylus*, Cambridge, 1968.
Eggermann, Fr., *Arete und tragische Bewusstheit bei Sophokles und Herodot*, München, 1957.
Ellendt, F., *Lexicon Sophocleum*, Regimontii Prussorum, 1835; 2.ª ed., Berolini, 1872; 3.ª ed., Hildesheim, 1958.

Errandonea, I., *Sófocles y su teatro*, I-II, Madrid, 1942.

— *Sófocles. Investigaciones sobre la Estructura dramática de sus siete tragedias y sobre la Personalidad de sus Coros*, Madrid, 1958.

— «Introducción» a Sófocles. Tragedias. Edipo Rey - Edipo en Colono. Texto revisado y traducido por..., vol., I, Barcelona, 1959.

— «Dos escuelas simultáneas en Grecia: Sófocles y Eurípides», *Rev. de la Univ. de Madrid* 51 (1964) 369-414.

Falco, V. de, *La tecnica corale di Sofocle*, Napoli, 1928.

Finley Jr., J. H., *Pindar and Aeschylus*, Harvard, 1955.

Friedrich, W. H., *Euripides und Diphilos*, München, 1953.

Garzya, A., *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*, Napoli, 1962.

Germain, G., *Sophocle*, Paris, 1969.

Gollwitzer, Ing., *Die Prolog- und Expositionstechnik der griechischen Tragödie, mit besonderer Berücksichtigung des Euripides*, München, 1937.

Greenwood, L. H. G., *Aspects of Euripides Tragedies*, Cambridge, 1953.

Grube, G. M. A., *The Drama of Euripides*, London, 1941; 2nd ed., New York, 1961.

Harry, J. E., *Greek tragedy. I, Aeschylus and Sophocles*, New York, 1933.

Helmreich, Fr., *Der Chor bei Sophokles nach seinem ἦθος betrachtet*, Erlangen, 1905.

Herp, I., *Le théâtre d'Eschyle et la pensée présocratique*, Paris, 1966.

Huddilston, J. H., *Greek art in Euripides, Aischylos and Sophocles*, München, 1898.

Hulton, A. O., «The prologus of Sophocles», *Greece and Rome* XVI (1969) 49-59.

Hurmuziades, N. E., *Production and imagination in Euripides. Forms and function of the scenic space*, Athens, 1965.

Imhof, M., *Bemerkungen zu den Prologen der Sophokleischen und Euripideischen Tragödien*, Winterthur, 1957.

Janssens, E., «Die tragische Problematik bei Sophokles», *Das Altertum* V (1959) 213 ss.

Kirkwood, C. M., *A Study of Sophoclean Drama*, Ithaca, N. Y., 1958.

Kitto, H. D. F., *Sophocles Dramatist and Philosopher*, London, 1958.

Knox, B., *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley and Los Angeles, 1964.

Lacarrière, J., *Sophocle*, Paris, 1960.

Lennep, D. F. W. van, *Euripides* Ποιητὴς σοφός, Amsterdam, 1935.

Lida de Malkiel, M.ª Rosa, *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires, 1944.

Lucas, F. L., *Euripides and his influence*, London, 1924.
Ludwig, W., *Sapheneia. Ein Beitrag zur Formkunst im Spätwerk des Euripides*, Tübingen, 1954.

Maddalena, A., *Interpretazioni Eschilee*, Torino, 1951.
— *Sofocle*, Torino, 1959; 2.ª ed., 1963.
Martinazzoli, *Euripide*, Roma, 1946.
Méautis, G., *Sophocle. Essai sur le héros tragique*, Paris, 1957.
Méridier, L., «Le prologue dans la tragédie d'Euripide», *Bibl. des Universités du Midi*, fasc. XV, Bordeaux, 1911.
Murray, G., *Aeschylus the Creator of Tragedy*, Oxford, 1940; trad. cast., *Esquilo, el creador de la Tragedia*, Buenos Aires, 1943.
— *Euripides and his Age*, London, 1922; 2nd ed., Oxford, 1946; trad. cast. *Eurípides y su época*, México - Buenos Aires, 1951.
Mursillo, H., *The light and the darkness. Studies in the dramatic poetry of Sophocles*, Leiden, 1967.

Nestle, W., *Euripides, der Dichter der griechischen Aufklärung*, Stuttgart, 1901.
— *Menschliche Existenz und politische Erziehung in der Tragödie des Aischylos*, Stuttgart, 1934.
Norwood, G., *Essays on Eurip. Drama*, London, 1954.

Oliveira Pulquério, M. de, *Problemática da tragédia Sophocleana*, Coimbra, 1968.
Opstelten, J. C., *Sophocles en het grieksche pessimisme*, Leyde, 1945.
— *Sophocles and Greek Pessimism*, Amsterdam, 1952.

Perrotta, G., *Sofocle*, Messina, 1935.
Portus, Franciscus, *Francisci Porti Cretensis in Omnes Sophoclis Tragoedias* Προλεγόμενα *ut vulgo vocantur. In quibus... de tragoedia eiusque origine, et de Tragoediae atque Comoediae discrimine paucis agitur...*, Morgiis, 1583.
Porzig, W., *Die Attische Tragödie des Aischylos*, Leipzig, 1926.
Post, Ch. R., *The dramatic Art of Sophocles*, Harvard, 1912.
Post, L. A., «Aeschylean *onkos* in Sophocles and Aristotle», *Transact. and Proceedings of the Amer. Philological Association* LXXVIII (1947) 242-251.
Prato, C., *Euripide nella critica di Aristofane*, Galatina, 1955.

Reinhardt, K., *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Bern, 1949.
— «Sinneskrise bei Euripides», *Neue Rundschau* 68 (1957) 615 ss.; luego en *Tradition und Geist*, Göttingen (1960) 227 ss.
— *Sophokles*, 3. Aufl., Frankfurt, 1947; trad. fr. par E. Martineau, *Sophocle*, Paris, 1971.

Richter, P., *Zur Dramaturgie des Aeschylos*, Leipzig, 1892.
Rivier, A., *Essai sur le tragique d'Euripide*, Lausanne, 1944.
— «Eschyle et le tragique», *Bulletin de la Fac. de Lettres de l'Université de Lausanne et de la Société des Études de Lettres*, S. II, 6 (1963) 73 ss.
— «Remarques sur le 'nécessaire' et la 'nécessité' chez Eschyle», *Revue des Études Grecques* 81 (1968) 5-39.
Rohdich, H., *Die Euripideische Tragödie. Untersuchungen zu ihrer Tragik*, Heidelberg, 1968.
Romilly, J. de, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris, 1958.
— *L'Évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris, 1961.
Ronnet, G., *Sophocle, poète tragique*, Paris, 1969.

Schadewaldt, W., «Der Kommos in Aisch. Choephoren», *Hermes* 67 (1932) 312 ss.
— *Sophokles und Athen*, Berlin, 1935.
— «Sophokles und das Leid», *Hellas und Hesperien*, Zürich und Stuttgart, 1960, 231-247.
Schein, S. L., «The iambic trimeter in Aeschylus and Sophocles», *Dissert. Abstracts* XXVIII, Ann Arbor, 1967, 1803 A.
Schlesinger, E., *El Edipo Rey de Sófocles*, La Plata, 1950.
Schröder, O., *Euripidis Cantica*, 2. Aufl., Leipzig, 1928.
Sheppard, J. T., *Aeschylus and Sophocles*, London, 1927.
Snell, B., «Aischylos und das Handeln im Drama», *Philologus*, Supplementband XX, Heft 1, Leipzig, 1928.
Solmsen, F., «Zur Gestaltung des Intrigenmotivs in den Tragödien des Sophokles und Euripides», *Philologus* 87 (1921) 1 ss.
Spira, A., *Untersuchungen zum deus ex machina bei Sophokles und Euripides*, Frankfurt, 1960.
Stanford, W. B., *Aeschylus in his style*, Dublin, 1942.
Strohm, F., *Euripides. Interpretationen zur dramatischen Form*, München, 1957.

Thomson, G., *Aeschylus and Athens. A Study in the social origins of Greek Tragedy*, Oxford, ,1941; 2nd ed., London, 1946; repr. 1950.
Turolla, E., *Saggio sulla poesia di Sofocle*, Bari, 1934.

Untersteiner, M., *Sofocle. Studio critico*, I-II, Firenze, 1935.

Waldock, A. J. A., *Sophocles the Dramatist*, Cambridge, 1951; 2nd ed., 1966.
Webster, T. B. L., *An Introduction to Sophocles*, Oxford, 1936; 2nd ed., London, 1969.
— *The tragedies of Euripides*, London, 1967.
Weinstock, H., *Sophokles*, Leipzig u. Berlin, 1931; 3. Aufl., Wuppertal, 1948.
Westphal, R., *Prolegomena zu Aeschylos Tragödien*, Leipzig, 1869.
Whitman, C. H., *Sophocles. A Study of heroic Humanism*, Harward, 1951.

Wilamowitz-Moellendorf, U. von, *Aischylos. Interpretationen*, Berlin, 1914; 2. Aufl., 1966.
Wilamowitz, T. von, *Die dramatische Technik des Sophokles*, Berlin, 1917.

Zürcher, W., *Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides*, Basel, 1947.

7. SOBRE TEORÍAS POÉTICAS Y LITERARIAS RELACIONADAS CON LA «POÉTICA» DE ARISTÓTELES

Agoglia, R. M., «Arte y tragedia en Aristóteles. Notas para una reinterpretación», *Revista de Filosofía*, La Plata 1, 1 (1950) 59-69.

Baldwin, Charles S., *Renaissance Literary Theory and Practice*, New York, 1939.
Bances Candamo, F., *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*. Prólogo, edición y notas de Duncan W. Moir, London, 1970.
Behrens, Irene, *Die Lehre von der Dichtkunst vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert*, Halle, 1940.
Bénard, C., *L'Esthétique d'Aristote*, Paris, 1887.
Beni, Paolo, *Pauli Benii Eugubini Disputatio; In Qua Ostenditur Praestare Comoediam atque Tragoediam metrorum vinculis soluere: nec posse satis, nisi soluta oratione, aut illarum decorum ac dignitatem retineri, aut honestam inde voluptatem solidamque utilitatem percipi*, Patavii, 1600.
Bogner, H., *Der tragische Gegensatz*, Heidelberg, 1947.
Bourgoin, A., *Les Maîtres de la Critique au XVIIème Siècle*, Paris, 1889.
Bray, René, *La Formation de la Doctrine Classique en France*, Paris, 1927, 1951, 1966.
Breitinger, H., *Les unités d'Aristote avant le Cid de Corneille. Étude de littérature comparée*, Genève, 1879; 2.e éd., Genève et Bâle, 1895.
— «Zur Geschichte der pseudo-aristotelischen Ortseinheit», *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 1880, t. LXIII.
Brereton, Geoffrey, *Principles of Tragedy*, Coral Gables, 1968.
Brink, C. O., *Horace on Poetry. Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge, 1963.
— *Horace on Poetry. The «Ars Poetica»*. Cambridge, 1971.
Buck, A., *Italienische Dichtungslehren. Vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Tübingen, 1952.
— «Einleitung: Renaissance und Barock», *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, herausgegeben von Klaus See, Frankfurt, Band 9, 1972, 1-27.
— «Dichtungslehren der Renaissance und des Barocks», *Ibidem*, 28-60.
Buonamici, Francesco, *Discorsi Poetici Nella Accademia Fiorentina In Difesa d'Aristotile*, Fiorenza, 1597.

Carballo, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo,* ed. de A. Porqueras Mayo, 2 vols., Madrid, 1958.

Cavalcanti, Bartolomeo, *Giudizio Sopra la Tragedia di Canace e Macareo, con molte utili considerazioni circa l'arte Tragica,* Lucca, 1550.

Charlton, H. B., *Castelvetro's Theory of Poetry,* Manchester, 1913.

Clements, Robert J., «López Pinciano's *Philosophia Antigua Poética* and the Spanish Contribution to Renaissance Literary Theory», *Hispanic Review* XXIII 1 (1955) 48-55.

Cook, A. S., *The Art of Poetry: The Poetical Treatises of Horace, Vida, Boileau, with translations by Howes, Pitt, and Soame,* Boston, 1892.

Corneille, Pierre et Thomas, *Œuvres. Précédées de la Vie de Pierre Corneille par Fontenelle et des Discours sur la Poésie Dramatique.* Nouvelle édition, Paris, s. a.

Courtney, W. L., *The Idea of Tragedy in Ancient and Modern Drama,* New York, 1967.

Craig la Drière, «Horace and the theory of imitation», *American Journal of Philology* LX (1939) 288-300.

Daniello, B., *La Poetica,* Vinegia, 1536.

Dannheisser, E., «Zur Geschichte der Einheiten in Frankreich», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur,* t. XIV, 1892.

Denores, Giason, *Discorso Di Iason Denores Intorno A Que' Principii, Cause, Et Accrescimenti, Che La Comedia, La Tragedia, Et Il Poema Heroico Ricevono Dalla Philosophia Morale, & Civile, & da' Governatori delle Republiche,* Padova, 1586.

— *Poetica Di Iason Denores, Nella qual per via di Definitione, & Divisione si tratta secondo l'opinion d'Arist. della Tragedia, del Poema Heroico, & della Comedia,* Padova, 1588.

Dietrich, M., *Europäische Dramaturgie,* Wien, 1952.

Dryden, J., *An Essay of Dramatic Poesy,* edited by T. Arnold, Oxford, 1889.

Ebner, Dr. J., *Beitrag zu einer Geschichte der dramatischen Einheiten in Italien,* Erlangen und Leipzig, 1898.

Faguet, E., *La Tragédie française au XVIe Siècle,* Paris, 1894.

Ferrero, L., *La poetica e le poetiche di Orazio,* Torino, 1953.

Flickinger, R. D., «When could Horace have become acquainted with Aristotle's Poetics?», *Transactions and Proceedings of the American philological Association* LX (1939) XXXIII-XXXV.

Forcione, Alban K., *Cervantes, Aristotle and Persiles,* Princeton, 1970.

Fracastoro, Girolamo, *Naugerius, sive de Poetica,* in *Hieronymi Fracastorii Veronensis Opera Omnia,* Venetiis, 1555.

Frachetta, Girolamo, *Dialogo Del Furore Poetico,* Padova, 1581.

Garin, E., *La cultura del Rinascimento,* Bari, 1967.

Gentili, Scipione, *Annotationi di Scipio Gentili sopra la Gierusalemme Liberata di Torquato Tasso,* Leida, 1586.

Gietmann, G., *Stilistik, Poetik und Ästhetik,* Freiburg, 1897.

Gillot, M., *La querelle des Anciens et Modernes en France,* Paris, 1914.

Gilman, M., *The Idea of Poetry in France from Houdar de la Motte to Baudelaire,* Cambridge, Mass., 1958.

Giraldi Cintio, Giovambattista, *Discorsi intorno al comporre de i Romanzi, delle Comedie e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie,* Vinegia, 1554.

— *Scritti Estetici: De' Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie, ecc.,* 2 vol., Milano, 1864.

Gmelin, H., *Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance,* Erlangen, 1932.

Goggio, E., «Dramatic Theories in the Prologues of the Commedie Erudite», *Publications of the Modern Language Association of America* LVIII (1943) 322-336.

González de Salas, José Antonio, *Nueva idea de la Tragedia Antigua, o Ilustración Ultima al Libro Singular de Poética de Aristóteles Stagirita,* por..., [Madrid] 1633.

Gottschall, R., *Poetik. Die Dichtkunst und ihre Technik,* Breslau, 1882.

Gouhier, H., *L'essence du théâtre, précédé de quatre témoignages,* Paris, 1943.

Grimal, P., *Essai sur l'art poétique d'Horace,* Paris, 1968 (especialm. cap. II «Postulats aristotéliciens»).

Guarini, Battista, *Compendio Della Poesia Tragicomica, Tratto Dai Duo Verati, Per opera dell'Autore del Pastor Fido, Colla Giunta di Molte Cose Spettanti All'Arte,* Venetia, 1601.

Haight, E. H., «Horace on the Art: ut pictura poesis», *The Classical Journal* 47 (1951-1952) 157-162.

Hall Jr., Vernon, *Renaissance Literary Criticism,* New York, 1945.

Hamburger, K., *Die Logik der Dichtung,* Suttgart, 1957.

— *Griechische Dramenfiguren antik und modern. Von Sophokles zu Sartre,* Stuttgart, 5. Aufl., 1974.

Hamilton, A., *The Seven Principles of Poetry,* 2nd ed., Boston, 1958.

Hartung, J. A., *Lehren der Alten über die Dichtkunst durch Zusammenstellung mit denen der besten Neueren,* Hamburg-Gotha, 1845.

Hathaway, B., *The Age of Criticism. The Late Renaissance in Italy,* Ithaca, New York, 1962.

Heinemann, K., *Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur,* Leipzig, 1920.

Hendrickson, G. L., «The Peripathetic Mean of Style and the Three Stylistic Characters», *American Journal of Philology* 25 (1904) 125-146.

Herrick, Marvin T., *Comic Theory in the Sixteenth Century,* Urbana, 1950, 1964.

— *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism 1531-1555*, Urbana, 1946.

Herzog-Hauser G., «Zum Problem der imitatio in der lateinischen Literatur», *Wiener Studien* 64 (1949) 124-134.

Highet, G., *The classical tradition. Greek and Roman Influencies on Western Literature*, New York - London, 1949, 1951; trad. esp. de Antonio Alatorre, México, 1954, 2 vols.

Ingegneri, Angelo, *Della Poesia Rappresentativa & Del Modo Di Rappresentare Le Favole Sceniche*, Ferrara, 1598; Firenze, 1734.

Kayser, I., *De veterum arte poetica quaestiones selectae*, Lipsiae, 1906.

Klette, T., *Beiträge zur Geschichte und Literatur der Italienischen Gelehrtenrenaissance*, 3 Bände, Greifswald, 1888-1890.

Knight, R. C., «A Minimal Definition of Seventeenth Century Tragedy», *French Studies* X (1956) 297-308.

Koerting, G., *Geschichte der Literatur Italiens im Zeitalter der Renaissance*, 3 Bände, Leipzig, 1878-1884.

Lancaster, H. C., *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, 5 vols.; Baltimore-London-Paris, 1929-1942.

Lanson, Gustave, *Esquisse d'une histoire de la tragédie en France*, New York, 1921.

Leaska, Mitchell A., *The Voice of Tragedy*, New York, 1963.

Lemaitre, Jules, *Corneille et la poétique d'Aristote*, Paris, 1888.

Lessing, G. E., *Hamburgische Dramaturgie*, en *Sämmtliche Schriften*, Leipzig, 1854, t. VII.

Lintilhac, Eugène, «Un coup d'État dans la République des Lettres: Jules César Scaliger fondateur du classicisme cent ans avant Boileau», *La Nouvelle Revue*, LXIV (1890).

López Pinciano, Alonso, *Philosophía antigua poética*, Madrid, 1596; ed. Alfredo Carballo Picazo, 3 vols., Madrid, 1953.

Luzán, Ignacio de, *La poética, o reglas de la poesía en general*, Zaragoza, 1725; ed. Luigi de Filippo, 2 vols., Barcelona, 1956.

MacKeon, R., «Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity», *Modern Philology* 34 (1936) 1-35.

Martir Rizo, J. P., *Poética de Aristóteles traducida de latin, ilustrada y comentada por Juan Pablo Martir Rizo*. Bearbeitet und eingeleitet von Margarete Newels, Köln und Opladen, 1965.

Michele, Agostino, *Discorso Di Agost. Michele In cui contra l'opinione di tutti i più Illustri Scrittori dell'Arte Poetica chiaramente si dimostra come si possono scrivere con molta lode le Comedie e le Tragedie in Prosa. Et di molti altri precetti di cotal Arte assai copiosamente si ragiona*, Venetia, 1592.

Minturno, Antonio Sebastiano, *L'Arte Poetica del Sign. Ant. Minturno, Nella Quale si contengono i precetti Heroici, Tragici, Comici, Satyrici, e d'ogni altra Poesia: Con la Dottrina De' Sonetti, Canzoni, & ogni sorte di Rime Thoscane, dove s'insegna il modo che tenne il Petrarca nelle sue opere, et si dichiara a' suoi luoghi tutto quel che da Aristotele, Horatio & altri auttori Greci e Latini è statto scritto per ammaestramento di Poeti* [...], Venetia, 1563.

Montiano y Luyando, A. de, *Discurso sobre las tragedias españolas,* Madrid, 1750.

— *II Discurso sobre las tragedias españolas,* Madrid, 1753.

Morpurgo Tagliabue, Guido, «Aristotelismo e barocco», *Retorica e barocco,* Roma, 1953.

Murray, G., *The Classical Tradition in Poetry,* London, 1927.

Muzio, Girolamo, «Tre libri de Arte poetica», en *Rime diverse,* Vinegia, 1551.

Parthenio, Bernardino, *Della Imitatione Poetica Di M. Bern. Parth...* Vinegia, 1560.

— *De Poetica Imitatione Libri Quinque,* Venetiis, 1566 (trad. de la obra anterior).

Paterson, W. F., *Three Centuries of French Poetic Theory,* Ann Arbor, 1935.

Patrizzi, F., *Della Poetica: La Deca Istoriale, La Deca Disputata,* Ferrara, 1586.

Pellissier, G., *De Sexti Decimi Saeculi in Francia Artibus Poeticis,* Paris, 1882.

Pescetti, Orlando, *Difesa del Pastor Fido, Tragicommedia Pastorale del Molto Illustre Sig. Cavalier Battista Guarini...,* Verona, 1601.

Petsch, R., *Wesen und Formen des Dramas. Allgemeine Dramaturgie,* Halle, 1945.

Pigna, G. B., *Ioan. Baptistae Pignae Poetica Horatiana,* Venetiis, 1561.

Pohlenz, M., «Die Anfänge der Griechischen Poetik», *Göttingische Gelehrte Anzeigen* (1920) 142-178.

Racine, *Principes de la Tragédie. En marge de la «Poétique» d'Aristote. Texte établi et commenté par Eugène Vinaver,* Paris, s. a.

Ricci, Bartolomeo, *Bartholomaei Riccii De Imitatione Libri Tres,* Venetiis, 1545.

Riley, E. C., «Aspectos del concepto de *admiratio* en la teoría literaria del Siglo de Oro», *Studia Philologica.* Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60 aniversario, III 173-183, Madrid, 1960.

Robert, P., *La poétique de Racine,* Paris, 1890.

Robinson, G. W., «Joseph Scaliger's Estimates of Greek and Latin Authors», *Harvard Studies in Classical Philology* 29 (1918) 133-176.

Rosenbauer, A., *Die Poetischen Theorien der Plejade nach Ronsard und Dubellay,* Erlangen, 1895.

Rostagni, A., «Aristotele e l'aristotelismo nella storia dell'estetica antica...», *Scritti minori*. I, *Aesthetica*, Torino, 1955, 76-254.

Rücktäschel, T., *Einige Arts Poétiques aus der Zeit Ronsard's und Malherbe's*, Leipzig, 1889.

Rymer, Th., *The Neo-Classic Theory of Tragedy in England during the Eighteenth Century*, Cambridge, Mass., 1934.

Saint-Marc, Girardin, *Cours de Littérature dramatique ou de l'usage des passions dans le drame*, 5 vols., Paris, s. a.

Salviati, Lionardo, *Del Trattato della Poetica di Lionardo Salviati. Lettura Terza*, Imola, 1871 (el texto, según B. Weinberg, es de 1564, y está fechado en 1566).

Sánchez de Lima, M., *El arte poética en romance castellano*, Alcalá de Henares, 1580; reed., Madrid, 1944.

Sbordone, F., *Tre poetiche: Aristotele, Orazio, Filodemo*, Napoli, 1952.

Scaliger, Julius Caesar, *Iulii Caesaris Scaligeri, Viri Clarissimi, Poetices libri septem*: I, *Historicus*; II, *Hyle*; III, *Idea*; IV, *Parasceve*; V, *Criticus*; VI, *Hipercriticus*; VII, *Epinomis*, Apud Antonium Vincentium, 1561; 5.ª ed., in bibliopolio Commeliano, 1617; ed. facs. de la de Lyon, 1561, con introd. de Aug. Buck, Stuttgart, 1964.

Scherer, J., *La dramaturgie classique en France*, Paris, 1959.

Schlegel, A. W., *Über Dramatische Kunst und Literatur* (Serie de conf. pronunciadas en Viena entre 1807-1808); trad. ingl. por John Black, *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, London, 1846; tr. fr. *Cours de littérature dramatique*, Paris, 1865.

Sears, Baldwin, Ch., *Renaissance Literary Theory and Practice*, New York, 1939.

Segni, Agnolo, *Ragionamento Di M. Agnolo Segni, Gentilhuomo Florentino, sopra le cose pertinenti alla Poetica. Dove in quattro Lezzioni... si tratta dell'Imitatione poetica, della Favola, della Purgazione procedente dalla Poesia*, Fiorenza, 1581.

Shepard, Stanford, «López Pinciano and Aristotelian Literary Criticism in the Spanish Renaissance», *Dissertation Abstracts* XXI, 903-904, New York.

— *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, 1962.

Sommer, W., *Grundzüge der Poetik*, Paderborn, 1912.

Souriau, E., *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Paris, 1947.

— *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, 1950.

Spingarn, Joel Elias, *A History of Literary Criticism in the Renaissance, with special reference to the influence of Italy in the formation and development of modern classicism*, New York, 1899.

— *La Critica Letteraria nel Rinascimento*, Bari, 1905.

Staiger, E., *Grundbegriffe der Poetik*, 3. Aufl., Zürich, 1956.

Summo, Faustino, *Discorsi Poetici Dell'Eccell. Sig. Faustino Summo Pado-*

vano... Secondo la mente di Aristotile, di Platone, e di altri buoni Auttori, Padova, 1600.

— *Discorso in difesa del Metro nelle Poesie, & ne i Poemi, et in particolare nelle Tragedie & Comedie*, Padova, 1601.

Symonds, J. A., *Renaissance in Italy*, 7 vols., New York, 1888.

Tasso, Bernardo, *Ragionamento della Poesia*, Vinegia, 1562.

Tasso, Torquato, «Discorsi dell'Arte Poetica», *Opere di Torquato Tasso*, Firenze, 1724.

— «Discorsi del poema eroico», *Opere*, vol. 4, Firenze, 1724.

— *Discorsi del Signor Torquato Tasso. Dell'Arte Poetica, Et in particolare del Poema Heroico*, Venetia, 1587.

Toffanin, Giuseppe, *Il Tasso e l'età che fu sua* (*L'età classicistica*), Napoli, 1947.

Topitsch, E., «Der Gehalt der Ars poetica des Horaz», *Wiener Studien* 66 (1953) 117-130.

Trissino, G. G., *Tutte le Opere*, 2 vol., Verona, 1729.

Vauquelin de la Fresnaye, J., *L'Art Poétique*, publiée par G. Pellissier, Paris, 1885.

Védier, G., *Origine et évolution de la dramaturgie néo-classique*, Paris, 1955.

Vida, Marco Girolamo, *Marci Hieronymi Vidae Cremonensis De Arte Poetica Lib. III*, Romae, 1527.

— *La Poétique, texte et traduction*; au t. II de Ch. Batteux, *Les quatre Poétiques...*

Viperano, Giovanni Antonio, *Io. Antonii Viperani De Poetica Libri Tres*, Antverpiae, 1579.

Volpe, Galvano della, *La poetica del Cinquecento*, Bari, 1954.

Vossius, *De artis poeticae natura ac constitutione liber. Poeticarum institutionum libri tres. De imitatione cum oratoria, tum praecipue poetica, deque recitatione veterum liber*, Amsterdam, 1647.

Vossler, K., *Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance*, Berlin, 1900.

Wackernagel, W., *Poetik, Rhetorik und Stilistik*, ed. L. Sieber, Halle a. S., 1906.

Wardropper, Bruce, «Cervantes Theory of the Drama», *Modern Philology* 52 (1954-1955) 217-221.

Watson, A. I., «El pintor de su deshonra and the Neo-Aristotelian Theory of Tragedy», *Bulletin of Hispanic Studies* XL (1963) 17-34; repr. in *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, ed. B. W. Wardropper, 203-223.

Wehrli, F., «Die antike Kunsttheorie und das Schöpferische», *Museum Helveticum* 14 (1957) 39-49.

— «Der erhabene und der schlichte Stil in der poetisch-rhetorischen Theorie der Antike», *Phillobolia für Peter von der Mühll*, Basel, 1946.

Weinberg, B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols., Chicago, 1961.
— «Argomenti di Discussione Letteraria nell'Accademia degli Alterati (1570-1600)», *Giornale Storico della Letteratura Italiana* CXXXI (1954) 174-194.
— «Bartolomeo Maranta: nuovi manoscritti di critica letteraria», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Serie II, XXIV (1955) 115-125.
— «Castelvetro's Theory of Poetics», in R. S. Crane and others, *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, Chicago, 1952, 349-371.
— «The Poetic Theories of Minturno», *Studies in Honor of Frederick W. Shipley*, St. Louis, Mo., 1942, 101-129.
— «Robortello on the *Poetics*», in R. S. Crane and others, *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, Chicago, 1952, 319-348.
— «Scaliger versus Aristotle on Poetics», *Modern Philology* 40 (1942) 337-360.
Williams, R. C., «Italian Critical Treatises of the Sixteenth Century», *Modern Language Notes* XXXV (1920) 506-507.

Zanotti, F. M., *Dell'Arte Poetica ragionamenti cinque*, Firenze, 1859.

8. OTRAS OBRAS

Alfonsi, L., «Sul Περὶ ποιητῶν di Aristotele», *Rivista di Filol. e d'Istruzione class.* LXX (1942) 193-200.
Apraiz, Julián, *Apuntes para una historia de los Estudios Helénicos en España*, Madrid, 1874 (Pasajes citados por M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía Hispano-Latina Clásica* X, Santander, 1953, 235-256).
Ardizzoni, A., Ποίημα. *Ricerche sulla teoria del linguaggio poetico nell' antichità*, Bari, 1953.
Atkins, J. W. S., *Literary Criticism in Antiquity* I-II, London, 1952.

Barrera y Leirado, C. A. de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, edición fascímil de la de 1860, Madrid, 1969.
Batllori, Miguel, *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*, Madrid, 1966.
Belardi, W., *Problemi di cultura linguistica nella Grecia antica*, Roma, 1972.
Bell Aubrey, F. G., *El Renacimiento español*, Zaragoza, 1944.
Bonilla y San Martín, A., «El teatro escolar en el Renacimiento español», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, vol. III, Madrid, 1925, 143-155.
Boyancé, P., *Le Culte des Muses chez les philosophes grecs*, Paris, 1937.
Buero Vallejo, A., «La tragedia», en *El teatro. Enciclopedia del arte escénico*, ed. G. Díaz-Plaja, Barcelona, 1958, 61-87.

Carrillo y Sotomayor, Don Luis, *Libro de la erudición poética*, ed. M. Cardenal Iracheta, Madrid, 1946.
Cascales, Fr., *Cartas Filológicas*, ed. J. García Soriano, 2 vols., Madrid, 1951.

— *Tablas poéticas* (1617), Madrid, 1779.

Chaytor, H. J., *Dramatic Theory in Spain*, New York, 1925.

Cook, John A., *Neo-classic Drama in Spain. Theory and Practice*, Dallas, 1959.

Dain, A., *Traité de métrique grecque*, Paris, 1965.

Del Grande, C., *Hybris, Colpa e Castigo nell'Espressione Poetica e Letteraria degli Scrittori della Grecia Antica, da Homero a Cleanti*, Napoli, 1947.

Díaz Regañón, J. M.ª, «Los trágicos griegos en España», *Anales de la Univ. de Valencia* XXIX, cuad. III, 1955-1956.

Díaz Rengifo, Juan, *Arte poética española*, Madrid, 1644.

Dodds, E. R., *The Greeks and the irrational*, Berkeley, 1959; trad. fr. par M. Gibson, *Les Grecs et l'irrationel*, Paris, 1965.

Dufour, M., «Étude sur la constitution rythmique et métrique du drame grec», *Trav. et Mém. des Fac. de Litt.* III 10 (1893).

Egger, Émile, *L'Hellénisme en France, leçons sur l'influence des études grecques dans le développement de la langue et de la littérature française*, 2 vols., Paris, 1869.

Emmanuel, M., *La danse grecque antique*, Paris, 1893.

Entrambasaguas, Joaquín de, *Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos*, Madrid, 1932. Reed. en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, 1947.

Gallardo, B. J., *Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos*. Edición facsímil de la de 1863, Madrid, 1968.

Gernet, L., «Dionysos et la Religion Dionysiaque. Éléments Hérités et Traits Originaux», *Revue des Études Grecques* 66 (1953) 377 ss.

Gevaert, F. A., *Histoire et théorie de la musique dans l'Antiquité*, 2 vols., Gand, 1875-1881.

Gilbert, A. H., *Literary criticism. Plato to Dryden*, New York, 1940.

Grabmann, M., «Mittelalterliche lateinische Aristoteles-übersetzungen und Aristoteles-kommentare in Handschriften spanischer Bibliotheken», *Sitzungsber. der Bayer. Akad. der Wiss. Philos.-Philol. und Histor. Classe*, 1928.

Grube, G. M. A., *The Greek and Roman Critics*, London, 1965.

Hermenegildo, A., *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, 1961.

Herrero, Miguel, «Ideas estéticas del teatro clásico español», *Revista de Ideas Estéticas* V (1944) 79-100.

Hoz, Javier de, «En torno al signo lingüístico. Aristóteles y la tragedia griega», *Emerita* XXXVII 1.º (1969) 159-180.

Kirk, G. S., and Raven, J. E., *The presocratic Philosophers. A critical history with a selection of texts*, Cambridge, 1966; trad. esp. de Jesús García Fernández, *Los filósofos presocráticos*, Madrid, 1969.

Klein, J. L., *Geschichte des Dramas* I, Leipzig, 1874.
Kraus, W., «Die Auffassung des Dichterberufes im frühen Griechentum», *Wiener Studien* 68 (1955) 65 ss.

Lanata, G., *Poetica pre-platonica,* Firenze, 1963.
Lausberg, H., *Manual de Retórica literaria; Fundamentos de una Ciencia de la Literatura,* Madrid, 3 vols., 1966, 1967 y 1968.
Lersch, L., *Die Sprachphilosophie der Alten,* Bonn, 1840.
Lesky, A., *Geschichte der Griechischen Literatur,* 2. Aufl. Bern-München, 1963; trad. esp. de José M.ª Díaz Regañón y Beatriz Romero, *Historia de la literatura griega,* Madrid, 1968.
Lida de Malkiel, M.ª R., «La tradición clásica en España», *Nueva Revista de Filología Hispánica* V (1951) 183-223.
Lobel, E., «The Medieval Latin Poetics», *Proceedings of the Brit. Acad.* XVII (1931) 309-334.
Lukács, G., *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik,* Berlin, 1954.

MacCurdy, R. R., *Francisco de Rojas Zorrilla and the Tragedy,* Albuquerque, 1958.
Martinenche, Ernest, *La comédie espagnole en France de Hardy à Racine,* Paris, 1900.
Menéndez Pelayo, M., *Biblioteca de Traductores Españoles,* Madrid, 4 vols., 1952-1953.
— «Cuatro palabras acerca del teatro griego en España», en *Comedias de Aristófanes,* traducidas por F. Baráibar y Zumárraga, vol. I, Madrid, 1942.
— *Historia de las ideas estéticas en España,* 5 vols., Madrid, 1946-1947.
Minio-Paluello, L., «Guglielmo di Moerbeke traduttore della *Poetica* d'Aristotele», *Rivista di Filosofia Neoscolastica* 39 (1947) 1-17.
Moir, Duncan, «The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory and Practice in the seventeenth Century», *Classical Drama and its Influence, Essays presented to H. D. F. Kitto,* ed. M. J. Anderson, London, 1965, 191-228.
Monlau, P. F., *Elementos de literatura o tratado de retórica y poética,* 4.ª ed., Madrid, 1862.
Moratín, L. Fdez. de, *Orígenes del Teatro Español,* Buenos Aires, 1946.
Morby, E. S., «Some Observations on "tragedia" and "tragicomedia" in Lope», *Hispanic Review* XI (1943) 185-209.
Morel-Fatio, A., «Les Défenseurs de la Comedia», *Bulletin Hispanique* IV (1902) 30-62.
Müller, E., *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten,* 2 Bände, Breslau, 1834-1837.

Nestle, W., *Vom Mythos zum Logos,* Stuttgart, 1940.
Newels, Margarete, *Die dramatischen Gattungen in den Poetiken des Siglo de Oro,* Wiesbaden, 1959.

Otto, W. E., *Dionysos. Mythos und Kultus,* Frankfurt, 1933; 3. Aufl., 1960.

Parker, A. A., «Reflections on a New Definition of Baroque Drama», *Bulletin of Hispanic Studies* XXX (1953) 142-151.
— *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age,* London, 1957.
— «Towards a Definition of Calderonian Tragedy», *Bulletin of Hispanic Studies* XXXIX (1962) 222-237.
Pellisier, R. E., *The Neo-Classic Movement in Spain during the XVIII Century,* Stanford Univ. (California), 1918.
Pérez, Luis C., y Sánchez Escribano, F., *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática,* Madrid, 1961.
Plebe, A., *Origini e problemi dell'estetica antica,* Milano, 1959.
Pohlenz, M., Τὸ πρέπον «Ein Beitrag zur Geschichte des griechischen Geistes», *Nach. der Gelehrten Gesell. zu Göttingen* (1933) 53-92.
Pons, J. S., «L'art nouveau de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique* XLVII (1945) 71-78.
Porqueras Mayo, A., *El problema de la verdad poética en el Siglo de Oro,* Madrid, 1961.
Prades, J. de J. de, *La teoría literaria (Retóricas, Poéticas, Preceptivas, etc.),* Madrid, 1954.
— *Teoría de los personajes de la Comedia Nueva,* Madrid, 1961.

Quiller-Conch, A., «Nota sobre la Poética de Aristóteles», *Revista de Ideas Estéticas* 4 (1946) 247-261.

Riley, E. C., *Cervantes's Theory of the Novel,* Oxford, 1962.
— «The Dramatic Theories of Don Jusepe Antonio González de Salas», *Hispanic Review* XIX (1951) 183-203.
Romera Navarro, M., *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix,* Madrid, 1935.
Rostagni, A., «Sulle trace di un'estetica dell'intuizione presso gli antichi», *Atene e Roma,* N. S., I (1920) 46-57.

Sabbadini, R., *Il metodo degli umanisti,* Firenze, 1920.
Saintsbury, Georges, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe from the Earliest Texts to the Present Day,* 3 vois., Edinburgh and London, 1900-1904.
Sánchez Escribano, F., «Cuatro contribuciones españolas a la preceptiva dramática mundial», *Bulletin of the Comediantes* XIII (1961) 1-3.
Sánchez Escribano, F., y Porqueras Mayo, A., *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco,* Madrid, 1965; 2.ª ed. muy aum., Madrid, 1972.
Schadewaldt, W., *Hellas und Hesperien,* Zürich, 1960.
— *Monolog und Selbstgespräch,* 2. Aufl., Berlin, 1926.
Schmid, W., *Geschichte der griechischen Literatur,* München, 1929, 1934, 1940.

Schulte-Herbrüggen, H., «El arte dramático de Lope de Vega», *Anales de la Universidad de Chile* LXXX (1950) 5-94.
Snell, B., *Griechische Metrik*, Göttingen, 1955; 3. Aufl., 1962.
Sperduti, A., «The Divine Nature of Poetry in Antiquity», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 81 (1950) 209-240.
Steinthal, H., *Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern*, 2 Bände, Berlin, 1862.
Suárez de Figueroa, C., *El Pasajero*, Madrid, 1617; reed., Madrid, 1945.

Toffanin, G., *La fine del Umanesimo*, Milano, Torino, Roma, 1920.
Trabalza, C., *La Critica letteraria. (Dai primordi dell'Umanesimo all'Età nostra)*, Milano, 1915.

Vernant, J. P., *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, 1971.
Vilanova, Antonio, «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», *Historia General de las Literaturas Hispánicas* III, Barcelona, 1953, 567-691.
Villiers, A., *La Psychologie de l'art dramatique*, Paris, 1951.
Vossler, Karl, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, 1933, 1940².
— *Die Romanische Welt (Gesammelte Aufsätze)*, München, 1965.

Webster, T. B. L., *Art and Literature in Fourth Century Athens*, London, 1956.
— *Greek Art and Literature 530-400 B. C.*, Oxford, 1939.
Wilson, E. M. and Moir, D., *The Golden Age: Drama 1492-1700*, London, 1971.

RELACIÓN DE TÉRMINOS GRIEGOS
E
ÍNDICE ANALÍTICO

RELACIÓN DE TÉRMINOS GRIEGOS

Se ordenan aquí alfabéticamente los términos griegos que figuran en el *Índice analítico* después de su traducción castellana. Esta ordenación de los términos originales puede facilitar el manejo de dicho *Índice* a quienes, al querer ver en él el tratamiento de un concepto determinado, pudieran pensar en un término castellano distinto del usado por mí para traducir otro griego. Vista aquí la palabra con que lo traduzco, búsquese ésta en el *Índice analítico,* donde se hallarán los pasajes de mi traducción relativos al concepto correspondiente, con la indicación, entre paréntesis, de las páginas y líneas de la *Poética* en que pueden verse íntegramente los textos griego, latino y castellano.

Ἀγάθων: Agatón.
ἀγών: representación.
ἀγῶνες (δραματικοί): concursos (dramáticos).
ᾅδης: Hades.
ᾀδόμενα: cantadas (partes).
ἀδύνατον (τό): imposible (lo).
Αἴαντες: Ayantes (los).
Αἰγεύς: Egeo.
Αἴγισθος: Egisto.
Αἵμων: Hemón.
αἴνιγμα: enigma.
Αἰσχύλος: Esquilo.
Ἀλκίνοος: Alcínoo.
Ἀλκμέων: Alcmeón.
ἄλογον (τό): irracional (lo).
ἁμαρτία: yerro trágico.
ἄμετρα: prosa (obras en).
Ἀμφιάραος: Anfiarao.
ἀμφιβολία: anfibología.
ἀναγινώσκειν: leer.
ἀναγκαῖος: necesario.
ἀναγνώρισις, ἀναγνωρισμός: agnición, reconocimiento.
ἀνάγνωσις: lectura.
ἀνάλογον (τό): analogía.
ἀνάπαιστον: anapesto.
Ἀντιγόνη: Antígona.
ἀπαγγελία: relato.
ἀπίθανον: increíble.
ἁπλοῦς (μῦθος): simple (fábula).
ἀποκοπή: apócope.
ἄρθρον: artículo.
Ἀριφράδης: Arífrades.
ἁρμονία: armonía.
ἀρχαῖοι (οἱ): antiguos [poetas].

ἀρχή: principio.
ἀρχιτεκτονικήν (ὁ τὴν τοιαύτην ἔχων...): director de escena.
ἀστέρες: estrellas.
'Αστυδάμας: Astidamante.
ἄτοπον (τὸ): absurdo.
αὐληταί: flautistas.
αὐλητική: aulética.
αὐτοσχεδιάσματα: improvisaciones.
ἄφωνον (στοιχεῖον): mudo (elemento).
'Αχιλλεύς: Aquiles.

βαρβαρισμός: barbarismo.
βλαβερός: dañino.

Γανυμήδης: Ganimedes.
γελοία λέξις: burlesca (dicción).
γελοῖον (τὸ): risible (lo).
Γλαύκων: Glaucón.
γλῶττα: palabra extraña.
γραφεῖς, γραφή, γραφική: pintores, pintura.
γυνή: mujer.

δέσις: nudo.
διάδων: cantor.
διαίρεσις: separación.
διάνοια: pensamiento.
δια έρουσι ἀλλήλων: diferenciación de las artes.
διήγησις, διηγηματική μίμησις: narración, imitación narrativa.
διθυραμβοποιητική: ditirámbica.
Δικαιογένης: Diceógenes.
Διονύσιος: Dionisio.
διπλοῦς (μῦθος): doble (fábula).
δοῦλος: esclavo.
δρᾶμα: drama.
δυνατόν: posible.
Δωριεῖς: dorios.

ἐγκώμια: encomios.
ἐγχειροῦντες ποιεῖν (οἱ): principiantes (poetas).
εἴδη τῆς ἐποποιίας: especies de la epopeya.
εἴδη τῆς τραγῳδίας: especies de la tragedia.
εἰκός: verosímil.
ἕκαστον (τὸ καθ'): particular (lo).
ἐκδεδομένοι (λόγοι): publicados (escritos).
Ἕκτωρ: Héctor.
ἔλαφος θήλεια: cierva.
ἐλεγεῖον (μέτρον): elegiaco (verso).
ἔλεος: compasión.
ἐμβόλιμα: canciones intercaladas.
'Εμπεδοκλῆς: Empédocles.
ἐξαλλαγὴ τῶν ὀνομάτων: alteración de los vocablos.
ἑξάμετρα: hexámetros.
ἔξοδος: éxodo.
ἐπεισόδια: episodios.
ἐπεισοδιώδης (μῦθος): episódica (fábula).
ἐπέκτασις: alargamiento.
ἐπιεικεῖς ἄνδρες: virtuosos (hombres).
'Επίχαρμος: Epicarmo.
ἐποποιία: epopeya.
ἐποποιικόν (σύστημα): épico (conjunto).
'Εριφύλη: Erifila.
Εὐκλείδης ὁ ἀρχαῖος: Euclides el Viejo.
Εὐριπίδης: Eurípides.
εὐτυχία καὶ δυστυχία: dicha y desdicha.
εὐφυής, εὐφυΐα: talento (hombre de).

Ζεῦξις: Zeuxis.
ζῷον: animal.

'Ηγήμων ὁ Θάσιος: Hegemón de Taso.
ἡδονή: placer.

ἡδύσματα: aderezos.
ἦθος: carácter, costumbre (ἦθος τῆς λέξεως: costumbre del lenguaje).
Ἠλέκτρα: Electra.
Ἕλλη: Hele [tragedia].
ἡμίφωνον: semivocal.
Ἡρακληΐς: Heracleida.
ἡρωικόν (μέτρον): heroico (verso).
ἡρῷον (μέτρον): heroico (verso).

θάνατοι ἐν τῷ φανερῷ: muertes en escena
θαυμαστόν (τό): maravilloso (lo).
θεαταί: espectadores.
Θεοδέκτης: Teodectes.
θεοί: dioses.
Θησηΐς: Teseida.
Θυέστης: Tiestes.

ἰαμβεῖον (μέτρον), ἴαμβος: yambo.
Ἰκάριος: Icario.
Ἰλιάς: Ilíada (ἡ μικρὰ Ἰ.: Ilíada (Pequeña).
Ἴλιον: Ilión.
Ἰλλυριοί: ilirios.
Ἰξίονες: Ixiones (los).
Ἱππίας ὁ Θάσιος: Hipias de Taso.
ἱστορία: historia.
Ἰφιγένεια: Ifigenia.
ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰ.: I. en Aúlide.

κάθαρσις: catarsis, purgación.
καθόλου: general.
Καλλιππίδης: Calípides.
καλόν (τό): belleza.
Καρκίνος: Cárcino.
Καρχηδονίων μάχη: cartagineses, lucha de los...
κιθαριστική: citarística.
Κλεοφῶν: Cleofonte.
κλεψύδρα: clepsidra.
Κλυταιμήστρα: Clitemestra.
κομμός: como.
κορυφαῖος: corifeo.
κόσμος: adorno, decoración.
Κράτης: Crates.
Κρεσφόντης: Cresfontes [tragedia].
Κρέων: Creonte.
Κύπρια: Cantos Cípricos o Ciprios.
Κύπριοι: Ciprios [tragedia].
κωμῳδία: comedia.

Λάιος: Layo.
Λακεδαίμων: lacedemonio.
λέξις: diálogo, elocución.
ἦθος τῆς λέξεως: lenguaje (costumbre del...).
λόγος: argumento, diálogo, enunciación, lenguaje.
λόγοι (οἱ): prosa (obras en...).
Λυγκεύς: Linceo [tragedia].
λύσις: desenlace.

μανικοί: exaltados.
Μαργίτης: Margites.
Μεγαρεῖς: megarenses.
μέγεθος: amplitud, magnitud.
Μελανίππη: Melanipa.
μελοποιία: melopeya.
μέλος: canto.
Μενέλαος: Menelao.
μέρη τῆς ἐποποιίας: partes constitutivas de la epopeya.
μέρη, μόρια τῆς τραγῳδίας: partes constitutivas de la tragedia.
Μερόπη: Mérope.
μέσον: medio.
μεταφορά: metáfora.
μετρική: métrica.
μέτρον: metro, verso.
μέτρον τῆς λέξεως (τό): mesura en la elocución.
Μήδεια: Medea.
μῆκος: amplitud, extensión.
μηχανή: máquina.
μία (πρᾶξις): sola (acción).
μίμησις: imitación.

μῖμοι: mimos.
Μίτυς: Mitis.
Μνασίθεος ὁ Ὀπούντιος: Mnasíteo de Opunte.
μουσική: música.
μοχθηροί: malvados.
μῦθος: fábula.
Μυννίσκος: Minisco.
Μυσοί: Misios [tragedia].

νεῶν κατάλογος: catálogo de las naves.
Νικοχάρης: Nicócares.
Νιόβη: Níobe.
Νίπτρα: Lavatorio.
νόμοι, νόμων ποίησις: nomos (poesía de).
νῦν ποιηταί (οἱ): contemporáneos [de Ar.] (poetas).

ξενικὸν ὄνομα: voz peregrina.
Ξενοφάνης: Jenófanes.

ὅμοιον (τὸ): semejanza.
Ὀρέστης: Orestes.

παθήματα: afecciones.
παθητική (ἐποποιία, τραγῳδία): patética (epopeya, tragedia).
πάθος: lance patético, pasión.
  πάθος τῆς λέξεως: alteración del lenguaje.
παλαιοί (οἱ): antiguos [poetas].
παραλογισμός: paralogismo.
πάροδος: párodo.
Παύσων: Pausón.
πεπλεγμένος (μῦθος): compleja (fábula).
περιδέραια: collares.
περιπέτεια: peripecia.
περιωδυνίαι: tormentos.
Πηλεύς: Peleo.
πιθανόν: convincente.
Πίνδαρος: Píndaro.
ποίησις, ποιητής: poesía, poeta.
πονηρία: maldad.
πονηροί (σφόδρα): malvados.
πολιτική: política.
Πολύγνωτος: Polignoto.
Πολύιδος ὁ σοφιστής: Poliido el sofista.
πράγματα: hechos.
πρᾶξις: acción.
πράττοντες: hombres que actúan.
πρόλογος: prólogo.
Προμηθεύς: Prometeo.
προσῳδία: acento.
πρόσωπον: máscara.
Πρωταγόρας: Protágoras.
πρῶτοι ποιηταί (οἱ): primitivos (poetas).
πτῶσις: caso.
Πύθια (τά): Píticos (Juegos).

ῥαψῳδῶν: rapsodo.
ῥῆμα: verbo.
ῥητορική: retórica.
ῥυθμός: ritmo.

Σαλαμῖνι (ἡ ἐν... ναυμαχία): Salamina (batalla naval de).
σατυρικὴ ποίησις, σατυρικόν: satírica (poesía), satírico.
σημεῖα: señales.
Σθένελος: Esténelo.
Σικελία: Sicilia.
Σίσυφος: Sísifo.
σκάφη: cestilla.
σκηνῆς, τὰ ἀπὸ τῆς...: cantos desde la escena.
σκηνογραφία: escenografía.
Σκύλλα: Escila.
Σοφοκλῆς: Sófocles.
σπουδαῖος: esforzado.
στάσιμον: estásimo.
στοιχεῖον: elemento.
συλλαβή: sílaba.

συλλογισμός: silogismo.
σύνδεσμος: conjunción.
συρίγγων, ἡ τῶν... τέχνη: siringa (arte de tocar la).
Σωσίστρατος: Sosístrato.

τάξις: orden.
τελεία (πρᾶξις): completa (acción).
τέλος: fin.
τερατῶδες (τὸ): portentoso (lo).
τετράμετρον: tetrámetro.
τέχνη: arte.
τέχνη καὶ συνήθεια: arte y costumbre.
τέχνη καὶ τύχη: arte y azar.
τέχνη καὶ φύσις: arte y naturaleza.
Τηλέμαχος: Telémaco.
Τήλεφος: Télefo.
Τηρεύς: Tereo [tragedia].
Τιμόθεος: Timoteo.
τραγῳδία, ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις: tragedia, poesía trágica.
τρίμετρον: trímetro.
τροχαῖον: troqueo.
τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα: heridas y cosas semejantes.
Τυδεύς: Tideo.
Τυρώ: Tiro.
τύχης (τὸ ἀπὸ...): fortuito (lo).

ὕμνοι: himnos.
ὑπεναντία (τὰ): contradicciones.
ὑπόθεσις: hipótesis.
ὑποκριταί: actores.

φαλλικά: fálicos (cantos).
φαυλότεροι: inferiores.
Φθιώτιδες (αἱ): Ftiótides (las).
φιλάνθρωπον (τὸ): simpatía.
Φιλοκτήτης: Filoctetes.
Φιλόξενος: Filóxeno.
φιλοσοφώτερον: filosófico (más).
Φινεῖδαι: Finidas.
φόβος: temor.
Φορκίδες: Fórcides (las).
Φόρμις: Formis.
φυσικός, κατὰ φύσιν: natural.
φύσις: naturaleza.
φύσις καὶ τέχνη: naturaleza y arte.
φωνή: voz.
φωνὴ ἀδιαίρετος: voz indivisible.
φωνὴ συνθετή: voz convencional.
φωνῆεν: vocal.

Χαιρήμων: Queremón.
Χοηφόροι: Coéforas.
χορός: coro.
χρόνος: tiempo.

ψόγοι: invectivas.

ÍNDICE ANALÍTICO

Este *Índice analítico* no pretende ser exhaustivo, sino tan sólo recoger los términos que pueden interesar a los lectores habituales de la *Biblioteca Románica Hispánica*. No incluyo en él, por consiguiente, todas las palabras del texto aristotélico, ni siquiera pongo en primer lugar, sino detrás de los castellanos, los términos griegos alfabetizados en la relación precedente. Omito los términos latinos de Riccoboni, porque, como vimos (*supra*, pág. 44, n. 62), a muchos de los griegos no les da una traducción sola, sino varias. Reproducirlas todas sería menos útil que fatigoso.

Sí trato de recoger con la mayor fidelidad y con suficiente amplitud la doctrina de la *Poética*. Generalmente, en vez de remitir al lector a los pasajes de la obra en que se expone lo sugerido por cada término, reproduzco el texto correspondiente con la extensión necesaria para que pueda verse bien su sentido. Pero no siempre transcribo con exactitud mi traducción de las palabras de Aristóteles; a veces la resumo o abrevio ligeramente. Cada texto lleva la indicación de la(s) página(s) y línea(s) de la *Poética* en que se encuentra; si el lector desea leerlo en su contexto íntegro, puede localizarlo inmediatamente.

En la traducción castellana he puesto a cada capítulo, en cursiva, un título que resume su contenido. Cuando en este *Índice analítico* se cita un capítulo en conjunto, dicho título se destaca también en cursiva y comenzando párrafo. Y se indica siempre la extensión del capítulo añadiendo al título, entre paréntesis, la indicación de la(s) página(s) y líneas que comprende.

Los números volados remiten aquí siempre a las notas puestas a la traducción castellana.

Añado a veces, entre corchetes o paréntesis cuadrados, breves explicaciones para facilitar la comprensión de las palabras de Aristóteles, cuando, por hallarse fuera de su contexto, podrían resultar oscuras.

Los puntos suspensivos indican la supresión de palabras del texto aristotélico no imprescindibles para el tema de que se trata.

Finalmente, van precedidas de asterisco las palabras clave o términos que constituyen el presente *Índice* y figuran en él donde alfabéticamente les corresponde.

ABSURDO: τὸ ἄτοπον. Si se introduce lo *irracional [en la *fábula] y parece ser admitido bastante razonablemente, también puede serlo algo absurdo, puesto que también las cosas irracionales de la **Odisea* relacionadas con la exposición del héroe en la playa[349] serían insoportables en la obra de un mal poeta; pero aquí el poeta encubre lo absurdo sazonándolo con los demás primores (60a34-60b2).

ACCIÓN: πρᾶξις. La *danza, mediante *ritmos convertidos en figuras, imita acciones (47a27-28). — Los que imitan artísticamente imitan a hombres que actúan (48a1). — La tragedia es *imitación de una acción *esforzada y *completa, de cierta *amplitud (48b24-25). — La *tragedia es imitación de una acción (49b36). — La acción supone hombres que actúan (49b36-37). — Las acciones son tales o cuales por el *carácter y por el *pensamiento de los que actúan (49b38-50a1). — Las causas naturales de las acciones son dos: el carácter y el pensamiento, y a consecuencia de sus acciones tienen éxito o fracasan todos (50a1-3). — La imitación de la acción es la *fábula (50a3-4). — La tragedia no es imitación de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad (50a16-19). — Los personajes son felices o desgraciados por sus acciones, y no actúan para imitar los *caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones (50a20). — Sin acción no puede haber tragedia; sin caracteres, sí (50a24). — La tragedia es imitación de una acción, y, a causa de ésta sobre todo, de los que actúan (50b3-4); es imitación de una acción completa y *entera, de cierta *magnitud (50b24-25). — Hay muchas acciones de uno solo de las que no resulta una acción *única (51a17-19). — *Homero compuso la **Odisea* y la **Ilíada* en torno a una acción única (51a28-29). — La fábula, que es imitación de una acción, debe serlo de una *sola y entera (51a31-32). — El poeta imita las acciones (51b29). — De las fábulas o acciones *simples, las *episódicas son las peores (51b

[de exagerar los gestos al representar las tragedias] no afecta al arte del poeta, sino al del actor (62a5). — No todo movimiento debe reprobarse [en la representación de una tragedia], pues tampoco se reprueba la *danza, sino el de los malos actores, que es lo que se reprochaba a Calípides, y ahora a otros, diciendo que imitan a mujeres vulgares (62a8-10). V. FLAUTISTAS.

ADEREZOS: ἡδύσματα. Los aderezos del *lenguaje de la *tragedia deben estar presentes en toda ella, pero separadas las distintas especies de aderezos en las distintas partes (49b 25-26). — Los aderezos que sazonan el lenguaje de la tragedia son *ritmo, *armonía y *canto (49b28-29). — De las demás partes de la tragedia [es decir, de la *melopeya y el *espectáculo], la melopeya es el más importante de los aderezos (50b16-17).

ADORNO: κόσμος. Todo *nombre es usual, o *palabra extraña, o *metáfora, o adorno, o inventado, o alargado, o abreviado, o alterado (57b2). La palabra extraña, la metáfora, el adorno y las demás especies mencionadas evitarán la vulgaridad y bajeza [de la *elocución] (58a32-33). En los *versos *yámbicos, por ser los que más imitan el lenguaje ordinario, son adecuados los vocablos que uno usaría también en *prosa, a saber, el vocablo usual, la metáfora y el adorno (59a11-14).

AFECCIONES: παθήματα. La *tragedia lleva a cabo la *purgación de ciertas afecciones (49b28).

AGATÓN: 'Αγάθων. En su tragedia la *Flor*[150] tanto los *hechos como los *nombres de los personajes son ficticios, y no por eso agrada menos (51b21-23). — *Aquiles, tal como lo presentó Agatón, es ejemplo de *carácter duro[233] (54b14). — Cuantos dramatizaron entera la destrucción de *Ilión, y no por partes como *Eurípides, o la historia de *Níobe[271], y no como *Esquilo, o fracasan o compiten mal en los *concursos, pues también Agatón fracasó por esto solo (56a16-19). — Es *verosímil, como dice Agatón, que también sucedan muchas cosas contra lo verosímil (56a 23-25). — Fue Agatón el que inició la práctica de las *canciones intercaladas. Pero ¿qué diferencia hay entre cantar canciones intercaladas y adaptar una tirada o un *episodio entero de una obra a otra? (56a29-32).

AGNICIÓN: ἀναγνώρισις, ἀναγνωρισμός. Las agniciones son partes de la *fábula y, junto con las *peripecias, los medios principales con que la *tragedia seduce al alma (50a 32-35). — Llamo *simple a la *acción en cuyo desarrollo, continuo y uno, se produce el cambio de fortuna sin *peripecia ni *agnición, y *compleja, a aquella en que el cambio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia, o de ambas (52a14-18). — Tanto la peripecia como la agnición deben nacer de la estructura misma de la fábula, de suerte que resulten de los hechos anteriores o por *necesidad o *verosímilmente (52a18-20).

*Sobre la peripecia, la agnición y el *lance patético*, cap. 11 (52a22-b13). La agnición es, como ya el nombre indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio. La agnición más perfecta es la acompañada de

produce la *agnición por el recuerdo, pues al oír [Odiseo] al citarista y acordarse, se le escaparon las lágrimas, y así fue reconocido[236] (55a 2-3).

ALCMEÓN: Ἀλκμέων. Ejemplo de *héroe trágico (53a20). — No se puede alterar la *fábula tradicional según la cual *Erifila murió a manos de Alcmeón (53b24). — El Alcmeón de *Astidamante comete dentro de la obra el acto trágico, sin saberlo, y reconoce después el vínculo de amistad[199] (53b32-33).

ALTERACIÓN DEL LENGUAJE, DE LOS VOCABLOS: πάθος τῆς λέξεως, ἐξαλλαγὴ τῶν ὀνομάτων. Contribuyen a la claridad de la *elocución y a evitar su vulgaridad... las alteraciones de los vocablos (58b1-2). — La elocución poética incluye la *palabra extraña, la *metáfora y muchas alteraciones del lenguaje [cf. 58a1-8]; éstas, en efecto, se las permitimos a los poetas (60b12-13).

AMPLITUD: μέγεθος, μῆκος. En cuanto a la *extensión, la *tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco, mientras que la *epopeya es ilimitada en el tiempo; aunque al principio lo mismo hacían esto en las tragedias que en los poemas épicos (49b12-16). — La tragedia debe tener cierta amplitud (49b25).

ANAGNÓRISIS: ἀναγνώρισις: V. AGNICIÓN.

ANALOGÍA: τὸ ἀνάλογον. V. METÁFORA.

ANAPESTO: ἀνάπαιστον (μέτρον). No lo hay en el *estásimo (52b23-24).

ANFIARAO: Ἀμφιάραος. Personaje en una obra desconocida de *Cárcino, que fracasó en la escena por no soportar los *espectadores algo relacionado con la manera en que Anfiarao salía del santuario (55a26-29).

ANFIBOLOGÍA: ἀμφιβολία. Algunas dificultades en la interpretación de los poetas pueden resolverse atendiendo a la anfibología de una palabra (61a25-26).

ANIMAL: ζῷον. El hombre se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la *imitación y por ella adquiere sus primeros conocimientos (48b6-8). — Lo bello, tanto un animal como cualquier cosa compuesta de partes, no sólo debe tener *orden en éstas, sino también una *magnitud que no puede ser cualquiera; pues la *belleza consiste en magnitud y orden, por lo cual no puede resultar hermoso un animal demasiado pequeño (ya que la visión se confunde al realizarse en un tiempo casi imperceptible), ni demasiado grande (pues la visión no se produce entonces simultáneamente, sino que la unidad y la totalidad escapan a la percepción del *espectador, por ejemplo si hubiera un animal de diez mil estadios). De suerte que, así como los cuerpos y los animales es preciso que tengan magnitud, pero ésta debe ser fácilmente visible en conjunto... (50b34-51a4). — En la *epopeya se debe estructurar las *fábulas, como en las *tragedias, de manera dramática y

ASTIDAMANTE: Ἀστύδαμας. En el *Alcmeón* de *Astidamante se comete dentro de la obra el acto trágico, sin saberlo los personajes, que reconocen después el vínculo de amistad (53b32-33).

AULÉTICA: αὐλητική. En su mayor parte es *imitación (47a13-16). — Para imitar se vale de la *armonía y del *ritmo (47a23-24). — Puede imitar sus objetos mejores o peores o iguales que suelen ser (48a9-10).

AYANTES (LOS): Αἴαντες. Ejemplo de *tragedia *patética (56a1).

BARBARISMO: βαρβαρισμός. Si uno lo compone todo a base de *voces peregrinas, habrá *enigma o barbarismo; si a base de *metáforas, enigma; si de *palabras extrañas, barbarismo (58a24-26). — El resultado de las palabras extrañas es el barbarismo (58a30-31).

BELLEZA: τὸ καλόν. Lo bello, tanto un *animal como cualquier cosa compuesta de partes, no sólo debe tener *orden en éstas, sino también una *magnitud que no puede ser cualquiera; pues la belleza consiste en magnitud y orden, y así no puede ser hermoso un animal demasiado pequeño (ya que la visión se confunde al realizarse en un *tiempo casi imperceptible) ni demasiado grande (pues la visión no se produce entonces simultáneamente, sino que la unidad y la totalidad escapan a la percepción del *espectador) (50b35-51a2).

BURLESCA (DICCIÓN): γελοία λέξις. La *tragedia partió de una dicción burlesca (49a19-20).

CALÍPIDES: Καλλιππίδης. *Minisco, pensando que Calípides exageraba demasiado [como *actor], le llamaba simio (61b34-35). — No todo movimiento debe reprocharse [en la *representación de una *tragedia]... sino el de los malos actores, que es lo que se reprochaba a *Calípides (62a 8-10).

CANCIONES INTERCALADAS: ἐμβόλιμα. En los demás [autores trágicos, exceptuados *Sófocles y *Eurípides], las partes *cantadas no son más propias de la *fábula que de otra *tragedia[276]; por eso cantan *canciones intercaladas, y fue *Agatón el que inició esta práctica[277]. Pero ¿qué diferencia hay entre cantar canciones intercaladas y adaptar una tirada o un *episodio entero de una obra a otra? (56a28-32).

CANTADAS (PARTES): τὰ ᾀδόμενα. En los demás [*poetas trágicos, exceptuados *Sófocles y Eurípides], las partes cantadas no son más propias de la *fábula que de otra *tragedia[276] (56a28-29).

CANTO: μέλος. Hay artes que usan todos los medios citados, es decir, *ritmo, canto y *verso, como la *poesía de los *ditirámbicos y la de los *nomos, la *tragedia y la *comedia (47b24-27). — Es un *aderezo del *lenguaje de la tragedia 49b29). — Algunas partes de la tragedia se rea-

*esclavo bueno (54a16-19). — La segunda cualidad del carácter es que sea apropiado; es posible que el carácter sea varonil, pero no es apropiado a una mujer ser varonil o temible (54a20-22). — La tercera es la semejanza, que no es lo mismo que hacer el carácter bueno y apropiado[214] (54a22-23). — La cuarta, que sea consecuente. Aunque sea inconsecuente la persona representada, debe ser consecuentemente inconsecuente (54a25-27).—Ejemplos de carácter malo, inapropiado, inconsecuente (54a 28-33). — También en los caracteres, como en la estructuración de los *hechos [es decir, en la fábula], es preciso buscar siempre lo *necesario o lo *verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje hable u obre de tal modo (54a33-36). — Al imitar hombres irascibles o indolentes o que tienen en su carácter cualquier otro rasgo semejante, el poeta trágico debe hacer que, aun siendo tales, resulten excelentes; ejemplo de dureza es *Aquiles, cual lo presentaron *Agatón y *Homero[223] (54b11-14). — La tragedia de carácter es una de las cuatro especies de tragedia (56a1). — La *epopeya, como la tragedia, ha de ser *simple o *compleja, de carácter o *patética (59b8-9). — La **Odisea* es, en cuanto a su composición, compleja... y de carácter (59b15). — Homero, tras un breve preámbulo, introduce al punto un varón, o una mujer, o algún otro personaje[342], y ninguno sin carácter, sino caracterizados (60a9-11). — La *elocución hay que trabajarla especialmente en las partes... que no destacan por el carácter... pues la elocución demasiado brillante oscurece los caracteres (60b3-5).

CÁRCINO: Κάρκινος. En su **Tiestes* describe *estrellas como *señales destinadas a producir la *agnición[228] (54b22-23). — En una obra de C., *Anfiarao salía del santuario de modo inadecuado, y la obra fracasó en la escena por no soportar esto los *espectadores (55a26-29).

CARTAGINESES (LUCHA DE LOS): Καρχηδονίων μάχη. La batalla naval de *Salamina y la lucha de los cartagineses en *Sicilia tuvieron lugar por el mismo *tiempo[326], sin que de ningún modo tendieran al mismo *fin (59a25-27).

CASO: πτῶσις. Es una parte de la *elocución (56b21). — El caso[293] es propio del *nombre o del *verbo, y significa unas veces la relación de «de» o de «para» y demás semejantes; otras, la singularidad o pluralidad, por ejemplo «hombres», «hombre», o bien los modos de expresarse el que habla, por ejemplo el de pregunta o mandato; pues «¿caminó?» y «¡camina!» son casos de un verbo según estas especies (57a18-23).

CATÁLOGO DE LAS NAVES: νεῶν κατάλογος. Es en la **Ilíada* un simple *episodio (59a36).

CATARSIS: κάθαρσις. V. PURGACIÓN.

CESTILLA: σκάφη. En la **Tiro*, *señal exterior, no impresa en el cuerpo, destinada a producir la *agnición[229] (54b25).

CICATRICES: οὐλαί. *Señales impresas en el cuerpo, pero no congénitas, sino adquiridas, y destinadas a producir la *agnición (54b23-24). — *Odiseo, por su cicatriz, fue recono-

tas cómicos (49a2-4). — Se desconoce quién introdujo en ella *máscaras, *prólogos o pluralidad de *actores (49b4-5). — Los primeros en componer *fábulas cómicas fueron *Epicarmo y *Formis (49b5-6). — La comedia, al principio, vino de *Sicilia (49b6-7). — De los atenienses fue *Crates el primero que, abandonando la forma *yámbica, empezó a componer *argumentos y fábulas de carácter *general (49b7-9). — Aristóteles promete hablar de la comedia más adelante (49b22). — En cuanto a la comedia, resulta claro que tiende a lo *general, y los comediógrafos, después de componer la fábula *verosímilmente, asignan a cada personaje un nombre cualquiera; no como los poetas yámbicos, que componen en torno a individuos particulares (51b11-15). — La fábula *doble, que termina de modo contrario para los buenos y para los malos, es más propia de la comedia que de la tragedia. En la comedia, efectivamente, hasta los más enemigos según la fábula, al fin se tornan amigos y se van sin que ninguno muera a manos del otro (53a35-39).

COMO: κομμός. Hay comos en algunas *tragedias (52b18). — El como es una lamentación común al *coro y a la escena (52b24-25).

COMPASIÓN: ἔλεος. La *tragedia lleva a cabo la *purgación de ciertas *afecciones mediante compasión y *temor (49b27.) — La *imitación [trágica] tiene por objeto no sólo una *acción *completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión; y estas situaciones se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado y unas a causa de otras (52a1-4). — La *agnición acompañada de *peripecia es la mejor, porque suscitará compasión y temor, y de esta clase de acciones es imitación la tragedia, según la definición (52a 36-b1). — La tragedia debe imitar acontecimientos que inspiren temor y compasión (52b32-33, 36). — Que los malvados pasen del infortunio a la *dicha no inspira *simpatía, ni compasión ni temor (53a1). — Que pasen de la dicha a la desdicha puede inspirar simpatía, pero no compasión ni temor, ya que la compasión se refiere al que no merece su desdicha, es decir, al inocente (53a1-6).

*La compasión y el temor deben nacer de la estructura de la *fábula*, cap. 14 (53b1-54a15). El temor y la compasión pueden nacer del *espectáculo, pero también de la estructura misma de los *hechos, lo cual es mejor y de mejor *poeta (53b1-3). La *fábula debe estar constituida de tal modo que, aun sin ver los acontecimientos, el que oiga su desarrollo se horrorice y se compadezca, que es lo que le sucedería a quien oyese la fábula de *Edipo (53b1-7). — El poeta trágico debe proporcionar el *placer que nace de la compasión y del temor (53b12-13). — Qué clases de acontecimientos se consideran dignos de compasión (53b14 ss.). — Si un enemigo ataca a su enemigo, nada inspira compasión, ni cuando lo hace ni cuando está a punto de hacerlo, a no ser por el lance mismo. Pero cuando el lance se produce entre personas amigas... éstas son las situaciones que deben buscarse [porque son las que inspiran compasión] (53b17-22). — También en las acciones trágicas se debe recurrir a las partes del discurso (demostrar,

refutar, despertar pasiones, amplificar y disminuir) cuando sea preciso conseguir efectos de compasión o temor, de grandeza o de *verosimilitud (56b2-4).

Compleja (Fábula): πεπλεγμένος (μῦθος). La *fábula puede ser *simple o compleja, según sea simple o compleja la *acción imitada por ella... Es compleja la acción en que el cambio de fortuna va acompañado de *agnición, de *peripecia o de ambas (52a12-18). — La composición de la *tragedia más perfecta no debe ser *simple, sino compleja (52b 30-32). — La tragedia compleja es una de las cuatro *especies de tragedia; es en su totalidad *peripecia y agnición (55b33-34). — La *epopeya, como la tragedia, ha de ser simple o compleja, de *carácter o *patética (59b 8-9). — La **Odisea* es, en cuanto a su composición, compleja (pues hay agniciones por toda ella) (59b15).

Completa (acción): τελεία (πρᾶξις). La *acción imitada por la *tragedia ha de ser completa (49b25, 50b24). — La *imitación [trágica] tiene por objeto una acción completa (52a2). — En la *epopeya, como en la tragedia, la *fábula debe estructurarse en torno a una sola acción *entera y completa (59a17-19).

Concursos dramáticos: ἀγῶνες δραματικοί. Limitar la *extensión de las *tragedias de acuerdo con las conveniencias de los concursos dramáticos no es cosa del arte (51a6-7). Se dice que en algún concurso dramático se representaron tragedias contra *clepsidra (59a9). — Los buenos *poetas hacen *fábulas *episódicas a causa de los *actores; pues, al componer obras de certamen y alargar excesivamente la fábula, se ven forzados muchas veces a torcer el *orden de los hechos (51b37-52a1). En la escena y en los concursos se consideran como las más *trágicas, si se representan bien, las tragedias que acaban en infortunio, como muchas de las de *Eurípides (53a27-30). Cuantos dramatizaron entera la destrucción de *Ilión o la historia de *Níobe, o fracasan o compiten mal en los concursos, pues también *Agatón fracasó por esto solo (56a 16-19).

Conjunción: σύνδεσμος. Es una parte de la *elocución (56b21). — Es una voz sin significado, que ni impide ni produce una sola voz significativa apta por naturaleza para componerse de varias voces, tanto en los extremos como en el medio, que no debe ponerse de suyo al principio de frase; o bien una voz sin significado apta por naturaleza para constituir de varias voces significativas una sola voz significativa [288] (56b38-57a6).

Contemporáneos [de Arist.] (poetas): οἱ νῦν (ποιηταί). Hacían hablar a sus personajes en tono *retórico (50b8). — Al principio los *poetas versificaban cualquier *fábula; pero ahora las mejores *tragedias se componen en torno a pocas familias (53a17-19).

Contradicciones: τὰ ὑπεναντία. El *poeta, al estructurar la *fábula, debe tenerla siempre ante los ojos; pues así, viéndola con la mayor claridad, como si presenciara directamente los *hechos... de ningún modo dejará de advertir las contradic-

ciones (55a22-26). — [En la crítica de los poetas], cuando un vocablo parezca significar algo contradictorio, es preciso examinar cuántos sentidos puede tener en el pasaje considerado; por ejemplo, lo de «en ésta, pues, se detuvo la broncínea lanza», de cuántas maneras es posible que se haya detenido en ésta[375]... (61a 31-35). — En cuanto a las contradicciones, hay que considerar en qué sentido se han dicho... y ver si se dice lo mismo, en orden a lo mismo y en el mismo sentido, de suerte que el poeta contradiga lo que él mismo dice o lo que puede suponer un hombre sensato[380] (61b15-18). — La imputación de contradicciones es una de las cinco especies de censura que pueden hacerse a un poeta (61b23).

CONVINCENTE: πιθανόν. En la *tragedia, los *poetas se atienen a *nombres que han existido, para que la obra resulte más convincente. Es convincente lo *posible, y lo que ha existido es evidentemente posible, pues, si no, no habría existido (51b 15-18). — En orden a la *poesía es preferible lo *imposible convincente a lo posible *increíble (61b11-12).

CORIFEO: κορυφαῖος. Los malos *flautistas tiran del corifeo cuando tocan *Escila* (61b30-32).

CORO: χορός. *Esquilo disminuyó la intervención del coro (49a17). — Sólo tardíamente proporcionó el arconte un coro de comediantes, que hasta entonces eran voluntarios (49b 1-2). — La parte coral es un elemento cuantitativo de la *tragedia; se subdivide en *párodo y *estásimo (52b16-17). — De la parte coral, el párodo es la primera manifestación de todo el coro (52b22-23). — El coro debe ser considerado como uno de los *actores, formar parte del conjunto y contribuir a la *acción[275], no como en *Eurípides, sino como en *Sófocles (56a25-27). — En los demás [autores trágicos, exceptuados Sófocles y *Eurípides], las partes *cantadas no son más propias de la *fábula que de otra tragedia (56a 28-29).

CORRECCIÓN: ὀρθότης. No es lo mismo la corrección de la *política que la de la poética[354]; ni la de otro arte, que la de la poética (60b 13-15). — La imputación de cosas contrarias a la corrección del arte es una de las cinco especies de censura que pueden hacerse a un poeta (61b 24).

CRATES: Κράτης. Fue, entre los atenienses, el primero en abandonar la forma *yámbica y componer *argumentos y *fábulas cómicas de carácter *general (49b7-9).

CREONTE: Κρέων. En la *Antígona*, *Hemón está a punto de matar a sabiendas a su padre Creonte, pero no lo mata. Esta situación trágica es artísticamente la peor (54a1-2).

CRESFONTES: Κρεσφόντης [tragedia]. En ella *Mérope está a punto de matar a su hijo, pero no lo mata, sino que lo reconoce[206] (54a5-6).

CRÍTICA DE LOS POETAS: ἐπιτίμησις τῶν ποιητῶν. Hay que esforzarse en poseer todas las cualidades, o, al menos, las más importantes y el mayor número posible, sobre todo viendo cómo se critica ahora a los

*poetas; pues, habiendo existido buenos poetas en cada parte, se pide que uno solo los supere a todos en la excelencia propia de cada uno (56a 3-7).

Problemas críticos y soluciones, cap. 25 (60b6-61b25). A los *poetas les permitimos muchas *alteraciones del *lenguaje [cf. 58a1-8] (60b13).— No es lo mismo la *corrección de la *política que la de la poética [354], ni la de otro arte, que la de la poética (60b13-15). — El error de la poética puede ser de dos clases: o consustancial a ella, o por accidente. Si eligió bien su objeto, pero fracasó en la *imitación por impotencia, el error es suyo; pero si la elección no ha sido buena, sino que ha representado al caballo con las dos patas derechas adelantadas, o si el error se refiere a un arte particular, como la medicina, o si ha introducido en el poema cualquier clase de *imposibles, [el error] no es consustancial a ella. Por consiguiente, en los problemas, las censuras deben resolverse a base de estas consideraciones (50b15-22). — Si se han introducido en el poema cosas imposibles, se ha cometido un error; pero está bien si alcanza el fin propio del arte; si de este modo se hace que impresione más esto mismo u otra parte. Ejemplo, la persecución de *Héctor. Pero si el fin podía conseguirse mejor o lo mismo sin tal error, el error no es aceptable; pues, si es posible, no se debe errar en absoluto (60b23-29).— Yerra menos el que ignora que la *cierva no tiene cuernos que quien la pinta sin ningún parecido (60b31-32).—Si se censura [al poeta] que no ha representado cosas verdaderas, [puede contestarse que] quizá las ha representado como deben ser (60b33).—Y si de ninguna de las dos maneras, puede contestarse que así se dice, por ejemplo lo relativo a los *dioses, que quizá no se representa mejor ni de acuerdo con la verdad, sino como le pareció a *Jenófanes: en todo caso, así se dice (60b35-61a1). — Otras cosas quizá no se cuentan mejor, pero así eran, por ejemplo lo relativo a las armas: «Tenían las lanzas enhiestas sobre el regatón» [361], pues así lo usaban entonces, como todavía hoy los *ilirios (61a1-4).—Para ver si está bien o no lo que uno ha dicho o hecho, no sólo se ha de atender a lo hecho o dicho, mirando si es elevado o ruin, sino también al que lo hace o dice, a quién, cuándo, cómo y por qué motivo, por ejemplo si para conseguir mayor bien o para evitar un mal (61a4-9).—Otras dificultades deben resolverse atendiendo a la *elocución; así, a la *palabra extraña [varios ejemplos griegos], (61a 9-16).—Otras expresiones son *metafóricas [varios ejemplos] (61a16-21). Otras dificultades se resuelven atendiendo al *acento (61a22). — Otras, por *separación, como en un ejemplo de *Empédocles (61a24-25). — Otras, por *anfibología (61a25-26).— Cuando un vocablo parezca *contradictorio, es preciso examinar cuántos sentidos puede tener en el pasaje considerado [un ejemplo de la **Ilíada*: «en ésta, pues, se detuvo la broncínea lanza»] (61a31-35). — Debe procederse al contrario de lo que, según *Glaucón, hacen algunos que irracionalmente presuponen algo y, después de haber fallado en contra, razonan ellos, y censuran al poeta como si hubiera dicho lo que creen que ha dicho, si contradice a su

propia opinión. Esto es lo que aconteció en lo relativo a *Icario (61a35-b4). — En suma, lo imposible debe explicarse o en orden a la *poesía, o a lo que es mejor, o a la opinión común. En orden a la poesía es preferible lo imposible *convincente a lo *posible *increíble. Quizá es imposible que los hombres sean como los pintaba *Zeuxis, pero era mejor así, pues el paradigma debe ser superior. En orden a lo que se dice debe explicarse lo *irracional (61b9-14). — En cuanto a las *contradicciones, hay que considerar en qué sentido se han dicho, como los argumentos refutativos en la dialéctica, y ver si se dice lo mismo, en orden a lo mismo y en el mismo sentido, de suerte que el poeta contradiga lo que él mismo dice o lo que puede suponer un hombre sensato (61b 15-18). — Es justo el reproche por irracionalidad o por *maldad cuando, sin necesidad, el poeta recurre a lo irracional, como *Eurípides a *Egeo, o a la maldad, como, en el *Orestes*, la de *Menelao (61b19-21). Las censuras [que pueden hacerse a los poetas] se reducen a cinco especies: o se imputan cosas imposibles, o irracionales, o *dañinas, o contradictorias, o contrarias a la corrección del arte (61b22-24).

Danza: ὄρχησις. Imita con el *ritmo solo (47a26-27). — Mediante ritmos convertidos en figuras imita *caracteres, *pasiones y *acciones (47a27-28. — Puede imitar sus objetos mejores o peores o iguales que suelen ser (48a9-10). — Al principio, la poesía *trágica era *satírica y más acomodada a la *danza; por eso usaba el *tetrámetro. Al desarrollarse el *diálogo, abandonó este *metro por el *yámbico (49a22-25). — El tetrámetro es apto para la danza (59b 37-60a1). — No todo movimiento debe reprobarse [en la *representación de una *tragedia], pues tampoco se reprueba la danza (62a8-9).

Dañino: βλαβερός. — V. Maldad.

Decoración: κόσμος. — Es una parte de la *tragedia (49b32-33). — Y un medio para la *imitación trágica (49b33-34). — V. Espectáculo.

Desenlace: λύσις. También el desenlace de la *fábula debe resultar de la fábula misma; no, como en la *Medea*, de una *máquina, o, en la *Ilíada*, lo relativo al retorno de las naves (54a37-b2). — Toda tragedia tiene *nudo y desenlace (55b24). — Lo que sigue al nudo es el desenlace (55b26). — El desenlace llega desde el principio del cambio hacia la *dicha o la desdicha hasta el fin de la obra (55b28-29). — Ejemplo de desenlace: en el *Linceo* de *Teodectes, desde la imputación de la muerte hasta el fin (55b31-32). — Una *tragedia es la misma si tiene el mismo nudo y desenlace (56a8-9). — Muchos, después de anudar bien, desenlazan mal; es preciso, sin embargo, que ambas cosas sean siempre aplaudidas (56a9-10).

Diálogo: λόγος, λέξις. *Esquilo dio al diálogo el primer puesto en la *tragedia (49a17-18). — Al desarrollarse el diálogo, la tragedia abandonó el *tetrámetro por el *metro *yámbico, que es el más apto para conversar (49a23-25).

[*drama*, de *dráō* «obrar, actuar»] (48a28-29). — *Homero compuso obras no sólo hermosas, sino que constituyen *imitaciones dramáticas (48b 35). — En los dramas, los *episodios son breves, mientras que la *epopeya cobra *extensión por ellos (55b 15-16). — Si uno dramatizara entera la *fábula de la **Ilíada*, fracasaría como *poeta trágico. En la *Ilíada*, gracias a su *extensión, cobran las partes *amplitud conveniente; pero en los dramas el resultado se aparta mucho de lo que se esperaba. Prueba de ello es que cuantos dramatizaron entera la destrucción de *Ilión o la historia de *Níobe, fracasan o compiten mal en los *concursos, pues también *Agatón fracasó por esto solo (56a13-19). — En la epopeya, como en las *tragedias, se debe estructurar las fábulas de manera dramática (59a17-19).

EDIPO: Οἰδίπους [personaje]. Ejemplo de *héroe trágico (53a11, 20).

EDIPO: Οἰδίπους [tragedia]. Es ejemplo de *peripecia la del *Edipo*, cuando, el que ha llegado con intención de alegrar a Edipo y librarle del *temor relativo a su madre, al descubrir quién era, hizo lo contrario (52a24-26). — La *agnición más perfecta es la acompañada de peripecia, como la del *Edipo* (52a32-33). Modelo de *fábula trágica, que movería a *compasión y temor a quienes, aun sin ver los acontecimientos que la constituyen, oyeran su desarrollo (53b6-7). — El *Edipo* de *Sófocles, ejemplo de *tragedia en que se comete una atrocidad sin saberlo los personajes (en este caso fuera de la obra) y se reconoce después el vínculo de amistad (53b30-32). — En el *Edipo* de Sófocles lo *irracional está fuera de la tragedia[222] (54b7-8). — La mejor agnición de todas es la que resulta de los *hechos mismos, como en el *Edipo* de Sófocles y en la **Ifigenia* (55a17-20). — Que Edipo desconozca las circunstancias de la muerte de *Layo es irracional, pero está fuera de la fábula (60a29-30). — Si uno pusiera el *Edipo* de Sófocles en tantos versos como la **Ilíada* [lo estropearía] (62b 2-3).

EGEO: Αἰγεύς. *Eurípides recurre innecesariamente a lo *irracional con su personaje Egeo[381] (61b20-21).

EGISTO: Αἴγισθος. «Los más enemigos según la fábula, como *Orestes y Egisto» (53a37).

ELECTRA: Ἠλέκτρα. En *Electra*, el relato de los Juegos *Píticos es *irracional[347] y está dentro de la *fábula (60a31).

ELEGÍACO: (VERSO). La *imitación hecha en versos elegíacos no admitiría designación común con los *mimos de *Sofrón y de *Jenarco (47b 12). — La gente llama *poetas elegíacos a los que usan este *verso (47b 14).

ELEMENTO: στοιχεῖον. Es una parte de la *elocución (56b20). — Elemento es una *voz indivisible, pero no cualquiera, sino aquella de la que se forma naturalmente una voz convencional[283]; pues también los animales producen voces indivisibles, a ninguna de las cuales llamo elemento (56b22-25). — El elemento se

divide en *vocal, *semivocal y *mudo. Es vocal el que sin percusión[284] tiene sonido audible; semivocal, el que con percusión tiene sonido audible, como Σ y Ρ[285]; mudo, el que con percusión no tiene por sí mismo ningún sonido, pero unido a los que tienen algún sonido se torna audible, como Γ y Δ. Los elementos difieren por las posturas de la boca, por los lugares en que se articulan, por ser aspirados o tenues, largos o breves, y también agudos, graves o intermedios. Examinar esto en detalle corresponde a la *métrica[286] (56b 31-34).

Elocución: λέξις. Es una parte de la *tragedia, y un medio para la *imitación trágica (49b32-34). — Elocución es la composición misma de los *versos (49b34-35). — Es una de las *partes cualitativas de la tragedia (50a9). — Toda tragedia tiene elocución (50a14). — Para alcanzar la meta de la tragedia es más importante la *fábula que la elocución (50a29-32). — Los poetas *principiantes dominan antes la elocución que la composición de la fábula, y lo mismo les sucedió a casi todos los poetas *primitivos (50a35-38). — El cuarto de los elementos verbales es la elocución, que es la expresión mediante las palabras, y esto vale lo mismo para el verso que para la prosa (50b13-16). — El conocimiento de los modos de la elocución corresponde al arte del *actor y al que sabe dirigir las *representaciones dramáticas; por ejemplo, qué es un mandato y qué una súplica, una narración, una amenaza, una respuesta y demás modos semejantes (56b8-13). — En cuanto al conocimiento o ignorancia de estas cosas no se puede hacer al *poeta ninguna crítica seria (56b13-14).

Partes de la elocución, cap. 20 (56b 20-57a30). Las partes de la elocución son: *elemento, *sílaba, *conjunción, *nombre, *verbo, *artículo, *caso y *enunciación.

La excelencia de la elocución, cap. 22 (58a18-59a16). La excelencia de la elocución consiste en que sea clara sin ser baja. La que consta de vocablos usuales es muy clara, pero baja; por ejemplo la de *Cleofonte y la de *Esténelo. Es noble y alejada de lo vulgar la elocución que usa *voces peregrinas (58a18-22). — Hay que hacer, por decirlo así, una mezcla de estas cosas; pues la *palabra extraña, la *metáfora, el *adorno y las demás especies mencionadas evitarán la vulgaridad y bajeza, y el vocablo usual producirá la claridad (58a31-34). — También contribuyen mucho a la claridad de la elocución y a evitar su vulgaridad los *alargamientos, *apócopes y *alteraciones de los vocablos; pues, por no ser como el usual, evitará la vulgaridad, y, por participar de lo corriente, habrá claridad (58b1-5). — No tienen, pues, razón quienes reprueban tal clase de estilo y ridiculizan al poeta, como *Euclides el Viejo, que consideraba fácil componer versos si se permitía alargar las sílabas a capricho (58b5-8). — El uso en cierto modo ostentoso de este modo de expresarse es ridículo, y la *mesura es necesaria en todas las partes de la elocución; quien use metáforas, palabras extrañas y demás figuras sin venir a cuento, conseguirá lo mismo que si buscase adrede un efecto ridículo (58b11-15). — Todas las expresiones no usuales evitan la vul-

garidad en la elocución (59a3). — Es importante usar convenientemente cada uno de los recursos mencionados; por ejemplo los vocablos dobles y las palabras extrañas; pero lo más importante con mucho es dominar la metáfora (59a4-6). — En la *epopeya, la elocución debe ser brillante (59b12). — En elocución y *pensamiento, *Homero los supera a todos (59b16). — La elocución hay que trabajarla especialmente en las partes carentes de *acción y que no destacan ni por el *carácter ni por el *pensamiento; pues la elocución demasiado brillante oscurece los caracteres y los pensamientos (60b3-5). La elocución poética incluye la palabra extraña, la metáfora y muchas alteraciones del lenguaje; pues éstas se las permitimos a los poetas (60b 11-13). — Otras dificultades [en la interpretación de los poetas] deben resolverse atendiendo a la elocución (61a10 ss.).

EMPÉDOCLES: Ἐμπεδοκλῆς. Entre él y *Homero no hay en común más que el *verso (47b17-18). — [Referencia oscura al uso por Empédocles de una *metáfora en que se llama a la tarde «vejez del día»] (57b24). — La dificultad de un pasaje de Empédocles podría resolverse mediante la adecuada *separación de las palabras[369] (61a24-25).

ENCOMIOS: ἐγκώμια. Al principio, los *poetas más graves componían *himnos y encomios (48b27).

ENIGMA: αἴνιγμα. Si uno lo compone todo a base de *voces peregrinas, habrá enigma o *barbarismo; si a base de *metáforas, enigma; si de *palabras extrañas, barbarismo (58a24-26). — La esencia del enigma consiste en unir, diciendo cosas reales, términos inconciliables (58a26-27). Ejemplo de enigma: «Vi a un hombre que había soldado con fuego bronce sobre un hombre»[318] (58a29-30).

ENTERA (ACCIÓN): ὅλη (πρᾶξις). La *acción de la *tragedia ha de ser entera (50b24). — Una cosa puede ser entera y no tener *magnitud (50b 26-27). — Es entero lo que tiene *principio, *medio y *fin (50b27-28). — La *fábula debe ser *imitación de una acción *sola y entera (51a32). — En la *epopeya, como en las tragedias, la fábula debe estructurarse en torno a una sola acción entera y *completa (59a17-19).

ENUNCIACIÓN: λόγος. Es una parte de la *elocución (56b21). — Enunciación[293] es una voz convencional[289] significativa, algunas de cuyas partes significan algo por sí mismas; pues no toda enunciación consta de *verbos y *nombres, como la definición del hombre, sino que puede haber enunciación sin verbo[294]; pero siempre tendrá alguna parte significativa, como «Cleón» en «Cleón camina». La enunciación es una de dos modos, o bien porque designa una sola cosa, o bien porque consta de varias unidas entre sí; por ejemplo la **Ilíada* es una enunciación por unión, y la definición del hombre, por significar una sola cosa (57a23-30).

EPICARMO: Ἐπίχαρμος. *Megarense de *Sicilia, muy anterior a *Quiónides y a *Magnete (48a33-34). — Epicarmo y *Formis fueron los primeros en componer *fábulas cómicas (49b5-6).

Épico (Conjunto): ἐποποιικόν (σύστημα). No se debe hacer de un conjunto épico una *tragedia —y llamo épico al que consta de muchas *fábulas—, por ejemplo dramatizando entera la fábula de la **Ilíada* (56a11-13).

Episódica (fábula): ἐπεισοδιώδης (μῦθος). De las *fábulas o *acciones *simples, las episódicas son las peores. Llamo episódica a la fábula en que la sucesión de los *episodios no es ni *verosímil ni *necesaria. Hacen esta clase de fábulas los malos *poetas espontáneamente, y los buenos, a causa de los *actores; pues, al componer obras de certamen y alargar excesivamente la fábula, se ven forzados muchas veces a torcer el *orden de los *hechos (51b33-52a1).

Episodios: ἐπεισόδια. El número de los episodios debe darse por tratado (49a28-29). — Llamo *episódica a la *fábula en que la sucesión de los episodios no es ni *verosímil ni *necesaria (51b33-34). — El episodio es una *parte cuantitativa de la *tragedia (52b16). — El episodio es una parte completa de la tragedia entre cantos corales completos (52b 20-21). — Los *argumentos deben esbozarse primero en *general, y sólo después introducir los episodios (55a 34-b2). — Puestos ya los *nombres a los personajes, introducir los episodios; pero que éstos sean apropiados, como la locura de *Orestes, por la cual fue detenido, y su purificación, gracias a la cual se salvaron[253] (55b12-15). — En los *dramas, los episodios son breves, mientras que la *epopeya cobra *extensión por ellos (55b15-16). — El argumento de la **Odisea* ⟨no⟩ es largo... Lo demás son episodios (55b17-23). — *Homero, en la **Ilíada*, no intentó narrar la guerra entera, pues la fábula habría sido demasiado grande y no fácilmente visible en conjunto, o bien, guardando *mesura en la extensión, la habría complicado por la variedad excesiva. Tomó, pues, sólo una parte y usó muchas otras como episodios, por ejemplo el *Catálogo de las Naves y otros episodios que intercala en su poema (59a31-37). — En la epopeya, por ser una *narración, puede el *poeta presentar muchas partes [de la *acción] realizándose simultáneamente... De suerte que tiene esta ventaja para... conseguir variedad con episodios diversos (59b 26-30).

Epopeya: ἐποποιία. Es *imitación (47a13-16). — La gente llama *poetas épicos a los que usan el *verso épico (47b14). — Puede narrar convirtiéndose el poeta hasta cierto punto en otro, como hace *Homero, o conservando su identidad de narrador (48a21-22). — Los poetas épicos se convirtieron en autores de *tragedias, por ser la tragedia más apreciada que la epopeya (49a5-6). — La epopeya corrió pareja con la tragedia sólo en cuanto a ser imitación de hombres *esforzados, en verso y con *argumento (49b9-10). — Pero se diferencia de ella por tener un verso uniforme y ser un *relato (49b10-11). Y también por la *extensión, pues la epopeya es ilimitada en el *tiempo, mientras que la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco (49b12-14). — Las partes constitutivas de la tragedia unas son comunes a la epopeya, y otras, priva-

tivas de la tragedia (49b16-17). — Pues todas las de la epopeya se dan en la tragedia, pero no a la inversa (49b18-20). — Por eso quien distingue entre una tragedia buena y otra mala, también distingue entre poemas épicos (49b17-18). — La epopeya es el arte de imitar en *hexámetros (49b 21). — En los *dramas, los *episodios son breves, mientras que la epopeya cobra extensión por ellos (55b15-16).

*Unidad de *acción en la epopeya*, cap. 23 (59a17-b7). En la imitación narrativa y en verso, se debe estructurar las *fábulas, como en las tragedias, de manera dramática y en torno a una *sola *acción *entera y *completa, que tenga *principio, *medio y *fin, para que, como un ser vivo único y entero, produzca el *placer que le es propio (59a17-21). — Las composiciones, en la epopeya, no deben ser semejantes a los *relatos históricos, en los que necesariamente se describe no una sola acción, sino un solo tiempo, es decir, todas las cosas que durante él acontecieron a uno o a varios, cada una de las cuales tiene con las demás relación puramente casual ... Pero quizá la mayoría de los poetas cometen este error (59a21-30).

**Especies y *partes de la epopeya*, cap. 24 (59b8-60b5). En cuanto a las *especies, la epopeya debe tener las mismas que la tragedia, pues ha de ser *simple o *compleja, de *carácter o *patética; y también las *partes constitutivas, fuera de la *melopeya y el *espectáculo, deben ser las mismas; pues también aquí se requieren *peripecias, *agniciones y *lances patéticos (59b8-11). — Asimismo deben ser brillantes los *pensamientos y la *elocución. Todo esto lo practicó Homero por vez primera y convenientemente (59b11-13). — La epopeya se distingue [de la tragedia] por la largura de la composición y por el verso. En cuanto al límite de la extensión, es conveniente el que hemos dicho [333]; es preciso, en efecto, que pueda contemplarse simultáneamente el principio y el fin. Y esto será posible si las composiciones son más breves que las antiguas y se aproximan al conjunto de las tragedias que se representan en una audición. Pero la epopeya tiene, en cuanto al aumento de su extensión, una peculiaridad importante, porque en la tragedia no es posible imitar varias partes de la acción como desarrollándose simultáneamente, sino tan sólo la parte que los *actores representan en la escena; mientras que, en la epopeya, por ser una *narración, puede el poeta presentar muchas partes realizándose simultáneamente, gracias a las cuales, si son apropiadas, aumenta la *amplitud del poema. Tiene, pues, esta ventaja para su esplendor y para recrear al oyente y para conseguir variedad con *episodios diversos (59b 17-30). — En cuanto al *metro, la experiencia demuestra que el *heroico es el apropiado. Pues si alguien compusiera una imitación narrativa en otro tipo de verso, o en varios, se vería que era impropio (59b32-34). — Es preciso incorporar a las tragedias lo *maravilloso; pero lo *irracional, que es la causa más importante de lo maravilloso, tiene más cabida en la epopeya, porque no se ve al que actúa; en efecto, lo relativo a la persecución de *Héctor, puesto en escena, parecería ridículo, al estar unos quietos y no perseguirlo, y con-

tenerlos el otro con señales de cabeza; pero en la epopeya no se nota (60a11-17).

¿Es superior la epopeya o la tragedia?, cap. 26 (61b26-62b15). Si es más valiosa la menos vulgar, y tal es siempre la que se dirige a *espectadores más distinguidos, es indudable que la que imita todas las cosas[384] es vulgar (61b27-29). — Según algunos, la epopeya sería para espectadores distinguidos, que no necesitan para nada los gestos, y la tragedia, para ineptos; por consiguiente, sería inferior la tragedia (62a2-4). — [En realidad la tragedia es superior a la epopeya por otras razones, v. 62a11-b3] y además porque la imitación de las epopeyas tiene menos *unidad [que la de las tragedias] (y prueba de esto es que de cualquiera de ellas salen varias tragedias), de suerte que, si [los poetas épicos] componen una sola *fábula, o bien, por ser breve su exposición, parece manca, o bien aguada, si se adapta a la *amplitud del metro; me refiero al caso de que el poema esté compuesto de varias *acciones, del mismo modo que la **Ilíada*, y también la **Odisea*, tiene muchas partes de esta clase, que también por sí mismas tienen *magnitud (62b3-10).

ERIFILA: Ἐριφύλη. No se puede alterar la *fábula tradicional, según la cual Erifila murió a manos de *Alcmeón (53b24).

ESCENOGRAFÍA: σκηνογραφία. La introdujo *Sófocles (49a18).

ESCILA: Σκύλλα. Ejemplo de *carácter inconveniente e inapropiado, la lamentación de *Odiseo en la *Escila*[216] (54a30-31). — Los malos *flautistas tiran del *corifeo cuando tocan *Escila* (61b31-32).

ESCLAVO: δοῦλος. Puede haber un esclavo bueno, aunque quizá el esclavo es un ser totalmente vil (54a20).

ESFORZADO: σπουδαῖος. Los hombres que son objeto de *imitación artística necesariamente serán o esforzados o de baja calidad (48a2). — En un sentido, *Sófocles sería, en cuanto imitador, lo mismo que *Homero, pues ambos imitan personas esforzadas (48a26-27). — La *epopeya y la *tragedia son imitación de hombres esforzados (49b10). — La tragedia es imitación de una *acción esforzada (49b24).

ESPECIES DE LA EPOPEYA: εἴδη τῆς ἐποποιίας. La *epopeya debe tener las mismas especies que la *tragedia, pues ha de ser *simple o *compleja, de *carácter o *patética (59b 8-9).

ESPECIES DE LA TRAGEDIA: εἴδη τῆς τραγῳδίας. Las especies de la tragedia son cuatro: *compleja, *patética, de *carácter, y la cuarta[265]... (55b32-56a3).

ESPECTÁCULO: ὄψις. Necesariamente será una parte de la *tragedia la *decoración del espectáculo (49b33). Es una de las *partes cualitativas de la *tragedia (50a10). — Toda tragedia tiene espectáculo (50a14). — El espectáculo es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin *representación y sin *actores. Además, para el montaje de los

espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los *poetas (50b17-21). — El *temor y la *compasión pueden nacer del espectáculo, pero es mejor que nazcan de la estructura misma de los *hechos (53b1-3). — La *fábula debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los acontecimientos se horrorice y se compadezca (53b3-5). Producir el temor y la *compasión mediante el espectáculo es menos artístico que hacerlos surgir de la estructura misma de la fábula, y exige gastos (53b7-8). — Los que mediante el espectáculo no producen el temor sino lo *portentoso, nada tienen que ver con la tragedia (53b8-10). — El poeta trágico ha de tener en cuenta las cosas relativas a las sensaciones que forzosamente acompañan a su arte, pues también aquí se puede errar muchas veces[224] (54b 15-17). — En la *epopeya no hay espectáculo (59b10). — La tragedia también sin movimiento [= *representación y gestos de los actores] produce su propio efecto, igual que la epopeya, pues sólo con leerla se puede ver su calidad (62a11-13). — La tragedia tiene sobre la epopeya la ventaja de la *música y del espectáculo, lo cual no es poco, pues son medios eficacísimos para deleitar (62a15-17).

ESPECTADORES: θεαταί. La *fábula de estructura *doble, como la de la *Odisea*, que termina de modo contrario para los buenos y para los malos, les parece a algunos la mejor por la flojedad del público; pues los *poetas, al componer, se pliegan al deseo de los espectadores (53a30-35). A veces la *agnición puede basarse, como en el **Odiseo falso mensajero*, en un *paralogismo de los espectadores (55a12-17). — Es menos vulgar el arte que se dirige a espectadores más distinguidos (61b28). — Creyendo que los espectadores no comprenden si el *actor no exagera, multiplican sus movimientos (61b30).

ESQUILO: Αἰσχύλος. Elevó el número de *actores de uno a dos, disminuyó la intervención del *coro y dio el primer puesto al *diálogo (49a16-18). — Cuantos dramatizaron entera la historia de *Níobe[271], y no como Esquilo, o fracasan o compiten mal en los *concursos (56a17-18). Habiendo compuesto el mismo *verso yámbico Esquilo y *Eurípides, que sustituyó un solo vocablo poniendo en vez del usual y corriente una *palabra extraña, un verso resulta hermoso, y vulgar el otro (58b 19-24).

ESTÁSIMO: στάσιμον. Es una subdivisión de la parte coral (52b17). — El estásimo es un *canto coral sin *anapesto ni *troqueo (52b23-24).

ESTÉNELO: Σθένελος. Su elocución consta de vocablos usuales, por lo cual es muy clara, pero baja (58a21).

ESTRELLAS: ἀστέρες. Las describe *Cárcino en su **Tiestes* como *señales congénitas destinadas a producir la *agnición[229] (54b22-23).

EUCLIDES (EL VIEJO): Εὐκλείδης (ὁ ἀρχαῖος). Consideraba fácil componer *versos si se permitía alargar las *sílabas a capricho, y ridiculizaba a los poetas que lo hacían (58b6-8).

EURÍPIDES: Εὐριπίδης. Yerran los que censuran a Eurípides porque

muchas de sus *tragedias acaban en infortunio. Pues esto, como se ha dicho (v. *Dicha y desdicha*), es correcto. Y lo prueba insuperablemente el hecho de que, en la escena y en los *concursos, tales obras son consideradas como las más trágicas, si se representan bien, y Eurípides, aunque no administra bien los demás recursos, se muestra el más trágico de los poetas (53a24-30). — En los poetas *antiguos la *acción se desarrollaba con pleno conocimiento de los personajes, como todavía Eurípides presentó a *Medea matando a sus hijos (53b27-29). — La *agnición de *Orestes por *Ifigenia es distinta en Eurípides y en *Poliido (55b9-10). — Cuantos dramatizaron entera la destrucción de *Ilión, y no por partes como Eurípides[271], o fracasan o compiten mal en los concursos (56a16-18). — El *coro debe ser considerado como uno de los *actores, formar parte del conjunto y contribuir a la *acción, no como en Eurípides, sino como en *Sófocles (56a25-27). — Habiendo compuesto el mismo *verso *yámbico *Esquilo y Eurípides, que sustituyó un solo vocablo poniendo en vez del usual y corriente una palabra extraña, un verso resulta hermoso, y vulgar el otro (58b19-24). — Sófocles decía que él presentaba los hombres como deben ser, y Eurípides, como son (60b33-34). — Eurípides recurre innecesariamente a la *maldad, en el **Orestes*, poniéndola en su personaje *Menelao (61b20-21).

Exaltados: μανικοί. El arte de la *poesía es propio de hombres de *talento o de exaltados; pues los primeros se amoldan bien a las situaciones, y los segundos salen de sí fácilmente (55a32-34).

Éxodo: ἔξοδος. Es una *parte cuantitativa de la *tragedia (52b16). El éxodo es una parte completa de la tragedia después de la cual no hay *canto del *coro (52b21-22).

Extensión: μῆκος. En la **Ilíada*, gracias a su *extensión, cobran las partes *amplitud conveniente (56a13-14). — Al componer su poema, *Homero no intentó narrar la guerra entera... pues la *fábula habría sido demasiado grande y no fácilmente visible en conjunto, o bien, guardando *mesura en la extensión, la habría complicado por la variedad excesiva (59a31-34). — La *epopeya se distingue [de la *tragedia] por la largura de la composición y por el *verso. En cuanto a la extensión, es preciso que pueda contemplarse simultáneamente el *principio y *el fin. Esto será posible si las composiciones son más breves que las antiguas y se aproximan al conjunto de las tragedias que se representan en una audición. Pero la epopeya tiene, en cuanto al aumento de su extensión, una peculiaridad importante; pues, por ser una *narración, puede el poeta presentar muchas cosas realizándose simultáneamente, gracias a las cuales, si son apropiadas, aumenta la amplitud del poema (59b17-28). — Si [los poetas épicos] componen una sola fábula, o bien, por ser breve su exposición, parece manca, o bien aguada, si se adapta a la amplitud del *metro[393] (62b5-7). V. Magnitud.

FÁBULA: μῦθος. Hablemos de la poética... y de cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien (47a8-9). — Al principio, las fábulas de las *tragedias eran pequeñas (49a 19). — Los primeros en componer fábulas cómicas fueron *Epicarmo y *Formis (49b5-6). — Entre los atenienses, fue *Crates el primero que abandonó la forma yámbica y compuso fábulas cómicas de carácter *general (49b7). — La fábula es la *imitación de la *acción, pues llamo aquí fábula a la composición de los *hechos (50a4-5). — Es una de las *partes cualitativas de la tragedia (50a9). — Toda tragedia tiene fábula (50a14). — La fábula o estructuración de los hechos es la más importante de las partes cualitativas de la tragedia (50a15). — La fábula [= los hechos] es el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo (50a22-23). — La fábula o estructuración de los hechos es mucho más importante para alcanzar la meta de la tragedia que los *caracteres, la *elocución y el *pensamiento (50a29-32). — Los medios principales con que la tragedia seduce al alma son partes de la fábula; a saber, las *peripecias y *agniciones (50a32-35). — Los poetas *principiantes dominan antes la elocución y los caracteres que la composición de la fábula, y lo mismo les sucedió también a casi todos los poetas *primitivos (50a35-38). — La fábula es el principio y como el alma de la tragedia; y, en segundo lugar, los caracteres (50a38-39). — La fábula es lo primero y más importante de la tragedia (50b24). — La fábula bien construida no puede empezar por cualquier punto ni terminar en otro cualquiera, sino que ha de atenerse a las normas dichas (50b32-34). — La fábula tiene *unidad, no como algunos creen, si se refiere a uno solo, sino si está compuesta en torno a una acción única (51a16-29). — Por consiguiente, la fábula, que es imitación de una acción, debe serlo de una *sola y *entera, y sus partes deben ordenarse de tal suerte que, si se traspone o suprime una, se altere y disloque el todo (51a30-34). — En la *comedia, primero se compone la fábula *verosímilmente, y luego se asigna a los personajes un *nombre cualquiera (51b11-13). — No es necesario atenerse a toda costa a las fábulas tradicionales en las tragedias. Sería ridículo pretenderlo, pues también los hechos conocidos son conocidos de pocos, pero deleitan a todos (51b23-26). — El *poeta debe ser artífice de fábulas más que de *versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones (51b 27-29). — De las fábulas o acciones *simples, las *episódicas son las peores. Llamo episódica a la fábula en que la sucesión de los *episodios no es ni verosímil ni *necesaria. Hacen esta clase de fábulas los malos poetas espontáneamente, y los buenos, a causa de los *actores; pues, al componer obras de certamen y alargar excesivamente la fábula, se ven forzados muchas veces a torcer el *orden de los hechos (51b33-52a1). — Lo *maravilloso hace que las fábulas sean más hermosas (52a5-10).

*Fábulas simples y fábulas *complejas,* cap. 10 (52a12-21). De las fábulas, unas son simples y otras complejas; y es que también las acciones, a las cuales imitan las fábulas, son de suyo tales (52a12-14). — Tanto la peripecia como la agnición deben

nacer de la estructura de la fábula o por *necesidad o verosímilmente (52a18-20). — La agnición acompañada de peripecia es la más propia de la fábula (52a37). — Peripecia y agnición son dos partes de la fábula. Otra es el *lance patético (52b9).

Qué se debe buscar y qué evitar al construir la fábula, cap. 13 (52b 28-53b1). Necesariamente, una buena fábula será simple antes que *doble, y no ha de pasar de la desdicha a la *dicha, sino de la dicha a la desdicha, y no por *maldad, sino por un gran *yerro, o de un hombre cual se ha dicho, o mejor antes que peor (53a11-17). — Al principio los poetas versificaban cualquier fábula (53a17-18). — Viene en segundo lugar la fábula de estructura doble, como la de la **Odisea*, que termina de modo contrario para los buenos y para los malos. Algunos piensan que es la primera; pero esto sucede por la flojedad del público; pues los poetas, al componer, se pliegan al deseo de los *espectadores (53a30-35)

*La *compasión y el temor deben nacer de la estructura de la fábula*, cap. 14 (53b1-54a15). El *temor y la compasión pueden nacer del *espectáculo, pero es mejor que nazcan de la estructura misma de los hechos, es decir, de la fábula. Ésta debe estar constituida de tal modo que, aun sin ver los acontecimientos, el que oiga su desarrollo se horrorice y se compadezca, que es lo que le sucedería a quien oyese la fábula de *Edipo (53b1-7). — Puesto que el poeta trágico debe proporcionar el *placer que nace de la compasión y del temor, es claro que esto hay que introducirlo en los hechos [es decir, en la fábula] (53b11-14). — No es lícito alterar las fábulas tradicionales, por ejemplo que *Clitemestra murió a manos de *Orestes y *Erifila a las de *Alcmeón, sino que el poeta debe inventar por sí mismo y hacer buen uso de las recibidas (53b22-26). — En la estructuración de los hechos [= en la fábula] ha de buscarse siempre lo *necesario o lo verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que después de tal cosa suceda tal otra (54a33-36). — Es, pues, evidente que también el desenlace de la fábula debe resultar de la fábula misma, y no, como en la **Medea*, de una *máquina, o, en la **Ilíada*, lo relativo al retorno de las naves (54a37-b2). — No haya nada *irracional en los hechos [= en la fábula], o, si lo hay, esté fuera de la tragedia, como en el **Edipo* de *Sófocles [222] (54b6-8). — Es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la *elocución poniéndolas ante los ojos lo más vivamente posible (55a22-23). — Quizá no es justo decir por la fábula si una tragedia es distinta o la misma (56a7-8). — No se debe hacer de un conjunto *épico una tragedia —y llamo épico al que consta de muchas fábulas—, por ejemplo, si uno dramatizara entera la fábula de la *Ilíada* (56a12-13). — En la *epopeya, como en las tragedias, se debe estructurar las fábulas de manera dramática y en torno a una sola acción entera y *completa, que tenga *principio, *medio y *fin, para que, como un ser vivo único y entero, produzca el placer que le es propio (59a17-21). — Si *Homero hubiera intentado narrar en la *Ilíada* la guerra [de Troya] entera, la fábula habría sido demasiado grande y no fácilmente visible en conjunto, o bien, guardando *mesura en la *extensión, la habría com-

plicado por la variedad excesiva (59a 31-34). — Lo irracional ha de estar fuera de la fábula, como el desconocer Edipo las circunstancias de la muerte de *Layo[346], y no en la obra, como en **Electra* los que relatan los Juegos *Píticos[347], o en los **Misios* el personaje mudo que llega de Tegea a Misia[348]. Decir que sin esto se destruiría la fábula es ridículo; pues, en primer lugar, no se deben componer tales fábulas... (60a29-30).

Fálicos (cantos): φαλλικά. La *comedia nació de la *improvisación de los que iniciaban los cantos fálicos, que todavía hoy [en tiempos de Aristóteles] permanecen vigentes en muchas ciudades (49a11-12).

Filoctetes: Φιλοκτήτης [tragedia]. Habiendo compuesto [en el *Filoctetes*] el mismo *verso *yámbico *Esquilo y *Eurípides, que sustituyó un solo vocablo poniendo en vez del usual y corriente una *palabra extraña, un verso resulta hermoso, y vulgar el otro (58b19-24).

Filosófico (más): φιλοσοφώτερον. La *poesía es más filosófica y elevada que la *historia; pues la poesía dice más bien lo *general, y la historia, lo *particular (51b5-7).

Filósofo. Aprender agrada muchísimo a todos, no sólo a los filósofos (48b13).

Filóxeno: Φιλόξενος. Autor de un *Cíclope* (48a15).

Fin: τέλος. Los *hechos y la *fábula son el fin de la *tragedia, y el fin es lo principal en todo (50a22-23). Fin es lo que por naturaleza sigue a otra cosa, o necesariamente o las más de las veces, y no es seguido por ninguna otra (50b30-31). — La *acción de la *epopeya, como la de la tragedia, debe ser *una y *completa, que tenga principio, medio y fin (59a19-20).

Finidas: Φινεῖδαι. En esta tragedia se produce una *agnición por *silogismo (55a10-11).

Flautistas: αὐληταί. Los malos flautistas giran cuando hay que imitar el lanzamiento del disco, y tiran del *corifeo cuando tocan **Escila* (61b30-32).

Fórcides (las): αἱ Φορκίδες. Ejemplo de la cuarta *especie de *tragedias (56a2).

Formis: Φόρμις. Formis y *Epicarmo fueron los primeros en componer *fábulas cómicas (49b5-6).

Fortuito (lo): τὸ ἀπὸ τύχης. — V. Maravilloso.

Ftiótides (las): αἱ Φθιώτιδες. Ejemplo de *tragedia de *carácter (56a1).

Ganimedes: Γανυμήδης. Se dice que Ganimedes «escancia el vino» a Zeus, aunque los *dioses no beben vino (61a30).

General: καθόλου. De los atenienses fue *Crates el primero que, abandonando la forma *yámbica, empezó a componer *argumentos y *fábulas de carácter general (49b7-8). — La *poesía es más *filosófica y elevada

que la *historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia lo *particular. Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas *verosímil o *necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga *nombres a los personajes (51b 5-10). — Los argumentos deben esbozarse primero en general, y sólo después introducir los *episodios. He aquí cómo puede considerarse lo general, por ejemplo, de **Ifigenia*. Una doncella, conducida al sacrificio, desapareció sin que supieran cómo los sacrificadores; establecida en otra región, donde era ley que los extranjeros fuesen inmolados a la diosa, fue investida de este sacerdocio. Tiempo después llegó allí el hermano de la sacerdotisa. Lo cogieron y, cuando iba a ser inmolado, la sacerdotisa reconoció a su hermano y se produjo la salvación (55a 34-55b12). — El argumento [general] de la **Odisea* ⟨no⟩ es largo (55b17).

GLAUCÓN: Γλαύκων. Según Glaucón, algunos presuponen irracionalmente algo y luego censuran al poeta si contradice a su propia opinión (61b1-3).

HADES: ᾅδης. Cuantas *tragedias se desarrollan en el *Hades pertenecen a la cuarta *especie (56a2-3).

HAMARTÍA: ἁμαρτία. — V. YERRO.

HÉCTOR: Ἕκτωρ. Lo relativo a su persecución puesto en escena [como parte de la *acción de una *tragedia] parecería ridículo, al estar unos quietos y no perseguirlo, y contenerlos el otro [e. d. *Aquiles] con señales de cabeza; pero en la *epopeya no se nota (60a14-17). — La persecución de Héctor, ejemplo de *imposible que, aunque constituya un error, es admisible, porque mediante él se alcanza el *fin propio del arte (60b26).

HECHOS: πράγματα. Llamo aquí *fábula a la composición de los hechos (50a4-5). — El más importante de los elementos o partes de la *tragedia es la estructuración de los hechos (50a15). — Los hechos y la fábula son el *fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo[115] (50a22-23). — Se acercará mucho más a la perfección una tragedia que tenga fábula y estructuración de hechos que otra con sólo parlamentos *caracterizados y expresiones y *pensamientos bien construidos (50a29-33). — Los *principiantes en poesía llegan a dominar antes la *elocución y los caracteres que la estructuración de los hechos (50a35-37). — La estructuración de los hechos[127] es lo primero y más importante de la tragedia[128] (50b22-23). — En la fábula, las partes de los acontecimientos [= hechos] deben ordenarse de tal modo que, si se traspone o suprime una, se altere y disloque el todo (51a32-34). — En la *Flor* de *Agatón tanto los hechos [de la fábula] como los *nombres [de los personajes] son ficticios, y no por eso agrada menos[150] (51b21-23). — El *temor y la *compasión pueden nacer del *espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor *poeta (53b1-3). — La fábula [de la tragedia] debe estar construida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el

desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece, que es lo que le sucedería a quien oyese la fábula de **Edipo*[191] (53b3-7). — Puesto que el poeta [trágico] debe proporcionar por la *imitación el *placer que nace de la compasión y del temor, es claro que esto hay que introducirlo en los hechos (53b11-14). — En la estructuración de los hechos es preciso buscar siempre lo *necesario o lo *verosímil (54a33-34). — No haya nada *irracional en los hechos [de la tragedia], o, si lo hay, esté fuera de la tragedia, como sucede en el *Edipo* de *Sófocles[222] (54b6-8). — La mejor *agnición es la que resulta de los hechos mismos (55a16-17). — Es evidente que también en los hechos hay que partir de estas mismas formas [que acaba de enumerar], cuando sea preciso conseguir efectos de compasión o de temor, de grandeza o de verosimilitud (56b2-4).

Hegemón de Taso: Ἡγήμων ὁ Θάσιος. Inventor de la parodia; representa a los hombres peores de lo que suelen ser (48a12-14).

Hele: Ἕλλη [tragedia]. En ella, el hijo se dispone a entregar a su madre, pero no lo hace, sino que la reconoce[207] (54a8).

Hemón: Αἵμων. En la **Antígona*, está a punto de matar a sabiendas a su padre *Creonte, pero no lo mata. Esta situación trágica es artísticamente la peor (54a1-2).

Heracleida: Ἡρακληΐς. Han errado todos los poetas que han compuesto una *Heracleida* o una **Teseida* u otros poemas semejantes; pues creen que, por ser Heracles uno, también resultará una la fábula (51a 19-22).

Heridas y cosas semejantes: τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα. Ejemplo de lance patético (52b13).

Heródoto: Ἡρόδοτος. Sería posible versificar sus obras sin que dejaran de ser *historia (51b2-3).

Héroe trágico. El héroe trágico no debe ser un hombre *virtuoso ni un *malvado (52b34-53a6). — Queda, pues, el personaje intermedio, es decir, el que ni sobresale por su virtud y justicia, ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún *yerro, siendo de los que gozaban de gran prestigio y felicidad, como *Edipo y *Tiestes y los varones ilustres de tales familias (53a7-12). — El héroe trágico debe ser un hombre cual se ha dicho, o mejor antes que peor (53a16). — Al principio los *poetas versificaban cualquier *fábula; pero ahora las mejores *tragedias se componen en torno a pocas familias, por ejemplo en torno a *Alcmeón, Edipo, *Orestes, *Meleagro, Tiestes, *Télefo y los demás a quienes aconteció sufrir o hacer cosas terribles (53a17-22). — El héroe trágico imitado por la tragedia es mejor que nosotros (54b8-9).

Heroico (verso): ἡρωικόν, ἡρῷον μέτρον. — V. Verso heroico.

Hexámetros: ἑξάμετρα. Al hablar unos con otros decimos pocos hexámetros, y saliéndonos del tono de la conversación (49a27-28). — La *epopeya es el arte de imitar en hexámetros (49b21).

como ya hemos dicho, puede considerarse divino a Homero comparado con los otros, porque tampoco intentó narrar en su poema la guerra entera, aunque ésta tenía *principio y *fin; pues la fábula habría sido demasiado grande y no fácilmente visible en conjunto, o bien, guardando *mesura en la *extensión, la habría complicado por la variedad excesiva. Tomó, pues, sólo una parte, y usó muchas otras como *episodios, por ejemplo el *Catálogo de las Naves y otros episodios que intercala en su poema (59a30-37). — Todo lo que es aconsejable para la *epopeya lo practicó Homero por vez primera y convenientemente. Cada uno de los dos poemas es en cuanto a su composición, la *Ilíada* *simple y *patética, y la *Odisea* *compleja (pues hay *agniciones por toda ella) y de carácter; y, además, en *elocución y *pensamiento los supera a todos (59b12-16). — Homero es digno de alabanza por otras muchas razones, pero sobre todo por ser el único de los poetas que no ignora lo que debe hacer. Personalmente, en efecto, el poeta debe decir muy pocas cosas; pues, al hacer esto, no es imitador. Ahora bien, los demás continuamente están en escena ellos mismos, e imitan pocas cosas y pocas veces. Él, en cambio, tras un breve preámbulo, introduce al punto un varón, o una mujer, o algún otro personaje[342], y ninguno sin carácter, sino caracterizado (60a5-11). — Fue también Homero el gran maestro de los demás poetas en decir cosas falsas como es debido (60a18-19). — Las cosas *irracionales de la *Odisea* relacionadas con la exposición del héroe en la playa[349] serían insoportables en la obra de un mal poeta; pero, aquí, el poeta encubre lo *absurdo sazonándolo con los demás primores (60a35-b2).

ICARIO: ʼΙκάριος. Algunos críticos censuraban a *Homero porque, dando por supuesto que Icario[377] era lacedemonio, consideraban *absurdo que *Telémaco no se encontrase con él cuando fue a Lacedemonia. Pero quizá sea como afirman los cefalenes, según los cuales *Odiseo tomó esposa de entre ellos, y el nombre era Icadio, no Icario (61b4-8).

IFIGENIA: ʼΙφιγένεια. Sobre la *Ifigenia* del sofista *Poliido, v. nota 239 a la trad. castellana.

IFIGENIA: ʼΙφιγένεια [tragedia]. Ejemplo de *agnición mutua (52b 5-8). — La hermana está a punto de matar a su hermano, pero no lo mata, sino que lo reconoce[207] (54a7). La agnición de *Orestes por su hermana en la *Ifigenia* es de las fabricadas por el poeta, y, por tanto, inartística; Orestes dice allí por sí mismo lo que quiere el *poeta, no lo que quiere la *fábula (54b30-34). — La mejor agnición de todas es la que resulta de los *hechos mismos, como en el **Edipo* de *Sófocles y en la *Ifigenia*; era natural, en efecto, que quisiera confiar una carta[244] (55a17-20). — He aquí el esbozo general del argumento de *Ifigenia*: una doncella, conducida al sacrificio, desapareció sin que supieran cómo los sacrificadores. Establecida en otra región, donde era ley que los extranjeros fuesen inmolados a la diosa, fue investida de este sacerdocio. Tiempo después llegó allí el herma-

dad; de lo contrario, la imitación no producirá *placer en cuanto tal, sino por la ejecución, por el color o por otra causa semejante (48b12-19). — La comedia es imitación de hombres inferiores (49a31). — La epopeya es el arte de imitar en *hexámetros (49b21). — La *tragedia es imitación de una *acción esforzada y completa, de cierta *amplitud, en *lenguaje sazonado, etc. (49b24-28). — La tragedia es imitación de una acción (49b36; 50b3-4). — Es imitación de una acción *completa y *entera, de cierta *magnitud (50b25-26). — En todas las artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto (51a30-31). — El *poeta es poeta por la imitación, e imita las acciones (51b28-29). — La imitación [trágica] tiene por objeto no sólo una acción *completa, sino también situaciones que inspiran *temor y *compasión (52a1-3, 52b1, 52b32-33). La tragedia es imitación de personas mejores que nosotros (58b8-9). — Personalmente, el poeta [épico] debe decir muy pocas cosas; pues, al hacer esto[340], no es imitador. Ahora bien, los demás [excepto *Homero] continuamente están en escena ellos mismos, e imitan pocas cosas y pocas veces (60a7-9). — Puesto que el poeta es imitador, lo mismo que un *pintor o cualquier otro imaginero, imitará siempre de una de estas tres maneras: o bien representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser (60b8-11). — Si el poeta ha elegido bien su objeto, pero fracasa en la imitación por impotencia, el error es suyo (60b17). — Puede alguien preguntarse cuál es más valiosa, la imitación *épica o la *trágica. Porque, si es más valiosa la menos vulgar... es indudable que la que imita todas las cosas[384] es vulgar (61b26-29). — El fin de la imitación se cumple en menor *extensión [en la tragedia que en la epopeya] (61a18-b1). — La imitación de las epopeyas tiene menos unidad [que la de las tragedias] (62b3-4).

IMPOSIBLE (LO): τὸ ἀδύνατον. Se debe preferir lo imposible *verosímil a lo *posible *increíble (60a26-27). — Si el *poeta ha introducido en el poema cualquier clase de imposibles, el error no es consustancial, sino accidental a su arte (60b20-21). Si se introducen en el poema cosas imposibles, se comete un error; pero este error es admisible si mediante él se alcanza el fin que se ha propuesto el poeta; es inadmisible, si el fin podía alcanzarse también sin ningún error (60b23-29). — Lo imposible debe explicarse o en orden a la poesía, o a lo que es mejor, o a la opinión común (61b9-10). — En orden a la poesía es preferible lo imposible *convincente a lo *posible *increíble. Quizá es imposible que los hombres sean como los pintaba *Zeuxis, pero era mejor así, pues el paradigma debe ser superior (61b11-13). — La imputación de cosas imposibles es una de las cinco especies de censura que pueden hacerse a un poeta (61b23).

IMPROVISACIONES: αὐτοσχεδιάσματα. Siéndonos natural el *imitar, así como la *armonía y el *ritmo, desde el principio los mejor dotados para estas cosas, avanzando poco a poco, engendraron la *poesía partiendo de improvisaciones (48b20-24). — Al prin-

cipio, tanto la *tragedia como la *comedia nacieron como improvisaciones (49a9-10).

Increíble (lo): τὸ ἀπίθανον. Se debe preferir lo *imposible *verosímil a lo *posible increíble (60a26-27). En orden a la *poesía es preferible lo *imposible *convincente a lo posible increíble (61b11-12).

Inferiores: φαυλότεροι. La *comedia es imitación de hombres inferiores (49a31).

Invectivas: ψόγοι. Al principio, los poetas más vulgares componían invectivas (48b27). — La *comedia no debe basarse en la invectiva, sino en lo *risible (48b37).

Irracional (lo): τὸ ἄλογον. No haya nada irracional en los *hechos [= en la *fábula], o, si lo hay, esté fuera de la *tragedia, como en el **Edipo* de *Sófocles[222] (54b6-8). — Lo irracional, que es la causa más importante de lo *maravilloso, tiene más cabida en la *epopeya [que en la tragedia], porque no se ve al que actúa. Ejemplo, lo relativo a la persecución de *Héctor [por *Aquiles] (60a12-17). — Los *argumentos no deben componerse de partes irracionales, sino que, o no deben tener nada irracional, o ha de estar fuera de la fábula, como el desconocer *Edipo las circunstancias de la muerte de *Layo[346], y no en la obra, como en **Electra* los que relatan los Juegos *Píticos[347], o en los *Misios el personaje mudo que llega de Tegea a Misia... Si se introduce lo irracional y parece ser admitido bastante razonablemente, también puede serlo algo *absurdo, puesto que también las cosas irracionales de la **Odisea* relativas a la exposición del héroe en la playa[349] serían insoportables en la obra de un mal poeta; pero, aquí, el poeta encubre lo absurdo sazonándolo con los demás primores (60a27-b2). — En orden a lo que se dice [= la opinión común] debe explicarse lo irracional; así, y porque alguna vez no es irracional; pues es *verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil (61b14-15). — Es justo el reproche por irracionalidad... cuando, sin necesidad, el poeta recurre a lo irracional, como Eurípides a Egeo (61b 19-21). — La imputación de cosas irracionales es una de las cinco especies de censura que pueden hacerse a un poeta (61b23).

Ixiones (los): οἱ Ἰξίονες. Ejemplo de *tragedia *patética (56a1).

Jenófanes: Ξενοφάνης. Los *poetas quizá no representan las cosas relativas a los *dioses como son ni como deben ser, sino como se dice que son, según le pareció a *Jenófanes[360] (60b35-61a1).

Lacedemonio: Λακεδαίμων. — V. Icario.

Lance patético: πάθος. — V. Patético (Lance).

Lavatorio: Νίπτρα. La *agnición de *Odiseo en el Lavatorio es mejor que aquella de que fue objeto para los porqueros (54b30). — Ejemplo de *paralogismo[345] (60a26).

LAYO: Λάιος. Que *Edipo desconozca las circunstancias de la muerte de Layo es *irracional, pero está fuera de la *fábula (60a29-30).

LEER, LECTURA: ἀναγινώσκειν, ἀνάγνωσις. La *tragedia también sin movimiento [e. d. sin *representación] produce su propio efecto..., pues sólo con leerla se puede ver su calidad (62a11-13). — La tragedia tiene la ventaja de ser visible en la lectura y en la *representación (62a 17-18).

LENGUAJE: λόγος. Medio para la *imitación (47a22). — El arte que lo usa como único medio de imitación, en *prosa o en *verso, y, en este caso, con versos de varias clases o de una sola, carece de nombre (47a 29-b9). — El de la *tragedia debe ser un lenguaje sazonado, estando separada cada una de las especies de aderezos en las distintas partes (49b 25-26). — Lenguaje sazonado es el que tiene *ritmo, *armonía y *canto (49b28-29). — Algunas partes de la tragedia se realizan sólo mediante versos; en otras los versos se cantan (49b29-30).

LENGUAJE (COSTUMBRE DEL): ἦθος τῆς λέξεως. Algunas dificultades en la interpretación de los *poetas pueden resolverse atendiendo a la costumbre del *lenguaje [varios ejemplos] (61a27-30).

LICENCIAS POÉTICAS. La *elocución poética incluye muchas *alteraciones del *lenguaje [cf. 58a1-8]; éstas, en efecto, se las permitimos a los *poetas (60b12-13).

LINCEO: Λυγκεύς [tragedia]. Pone como ejemplo de *peripecia la del *Linceo*, donde éste es conducido a la muerte, y le acompaña Dánao para matarlo; pero de los acontecimientos resulta que muere Dánao y aquél se salva (52a27-29). — Ejemplos de *nudo y *desenlace, los del *Linceo* de *Teodectes (55b29-32).

MAGNITUD: μέγεθος. La *tragedia ha de tener cierta magnitud (50b26). Una cosa puede ser *entera y no tener magnitud (50b26-27). — Lo bello, tanto un *animal como cualquier cosa compuesta de partes, no sólo debe tener *orden en éstas, sino también una magnitud que no puede ser cualquiera; pues la *belleza consiste en magnitud y orden, y así no puede ser hermoso un animal demasiado pequeño (ya que la visión se confunde al realizarse en un tiempo casi imperceptible) ni demasiado grande (pues la visión no se produce entonces simultáneamente, sino que la unidad y la totalidad escapan a la percepción del espectador, por ejemplo si hubiera un animal de diez mil estadios); de suerte que, así como los cuerpos y los animales es preciso que tengan magnitud, pero ésta debe ser fácilmente visible en conjunto, así también las *fábulas han de tener *extensión, pero que pueda recordarse fácilmente (50b 35-51a6). — Limitar la extensión de la fábula por causa de los *concursos dramáticos no es cosa del arte (51a6-7). — El límite apropiado a la naturaleza misma de la *acción conviene que sea el mayor posible mientras la fábula pueda verse (o recordarse) en conjunto (51a9-11). — Como norma general, es magnitud suficiente aquella en que, desarrollándose los acontecimientos en sucesión *ve-

rosímil o *necesaria, se produce la transición desde el infortunio a la *dicha o desde la dicha al infortunio (51a11-15). — V. EXTENSIÓN.

MALDAD: πονηρία. Un ejemplo de maldad de *carácter sin necesidad es el *Menelao del *Orestes* (54a28-29). — Es justo el reproche... por maldad cuando, sin necesidad, el poeta recurre a la maldad, como *[Eurípides], en el *Orestes*, a la de Menelao (61b20-21). — La imputación de cosas dañinas es una de las cinco especies de censura que pueden hacerse a un poeta (61b23).

MALVADOS: μοχθηροί, σφόδρα πονηροί. No deben aparecer en la *tragedia pasando del infortunio a la *dicha, pues esto es lo menos trágico que puede darse, ya que carece de todo lo indispensable, pues no inspira *simpatía, ni *compasión ni *temor (52b36-53a1). — Tampoco debe el sumamente malo caer, en la tragedia, de la dicha en la desdicha, pues esto puede inspirar simpatía, pero no compasión ni temor (53a1-7).

MÁQUINA: μηχανή. El desenlace de la *fábula debe resultar de la fábula misma, y no, como en la **Medea*, de una máquina, o, en la **Ilíada*, lo relativo al retorno de las naves (54a 37-b2). — A la máquina se debe recurrir para lo que sucede fuera del *drama, o para lo que sucedió antes de él sin que un hombre pueda saberlo, o para lo que sucederá después o requiere predicción o anuncio; pues atribuimos a los *dioses el verlo todo (54b2-6).

MARAVILLOSO (LO): τὸ θαυμαστόν. Las situaciones trágicas se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado unas a causa de otras; pues así tendrán más carácter *maravilloso que si procediesen de azar o fortuna, ya que también lo fortuito nos maravilla más cuando parece hecho de intento (52a3-7). — Es preciso incorporar a las *tragedias lo maravilloso; pero lo *irracional, que es la causa más importante de lo maravilloso, tiene más cabida en la *epopeya, porque no se ve al que actúa. Ejemplo, la persecución de *Héctor [por *Aquiles]. Lo maravilloso es agradable; y prueba de ello es que todos, al contar algo, añaden por su cuenta, pensando agradar (60a11-18).

MARGITES: Μαργίτης. Poema burlesco atribuido a *Homero (48b30). — Tiene analogía con las *comedias, como la **Ilíada* y la **Odisea* con las *tragedias (48b38-49a2).

MÁSCARA: πρόσωπον. La máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor (49a36). — Se desconoce quién introdujo máscaras en la *comedia (49b4-5).

MEDEA: Μήδεια [tragedia]. *Eurípides presenta a Medea dando muerte a sus hijos a sabiendas de lo que hace (53b28-29). — En la *Medea*, el *desenlace es resultado de una *máquina [219] (54b1-2).

MEDIO: μέσον. Es lo que no sólo sigue a una cosa, sino que es seguido por otra (50b31). — La *acción de la *epopeya, como la de la *tragedia, debe ser una *sola y *completa, que tenga *principio, medio y *fin (59a19-20).

MEGARENSES: Μεγαρεῖς. Reivindican la *comedia los megarenses de Grecia, porque, según ellos, nació durante su democracia, y los megarenses de *Sicilia, porque de allí era *Epicarmo (48a31-34).

MELEAGRO: Μελέαγρος. Ejemplo de héroe trágico (53a20).

MELOPEYA: μελοποιία. Es una parte de la *tragedia, y un medio para la *imitación trágica (49b32-34). — No se define la melopeya, porque «tiene un sentido totalmente claro» (49b 35-36). — Es una de las *partes cualitativas de la tragedia (50a10). — De las demás partes cualitativas de la tragedia [e. d. *espectáculo y melopeya], la melopeya es el más importante de los *aderezos (50b16-17). — En la *epopeya no hay melopeya (59b10).

MELANIPA: Μελανίππη. Ejemplo de *carácter inconveniente e inapropiado en su parlamento[216] (54a31).

MENELAO: Μενέλαος. Personaje del **Orestes*, ejemplo de *maldad de *carácter sin necesidad[215] (54a28-29). — *Eurípides recurre innecesariamente a la maldad, en el *Orestes*, poniéndola en su personaje Menelao[382] (61b20-21).

MÉROPE: Μερόπη. En el **Cresfontes* Mérope está a punto de matar a su hijo; pero no lo mata, sino que lo reconoce[206] (54a5-6).

MESURA EN LA ELOCUCIÓN: τὸ μέτρον τῆς λέξεως. La mesura es necesaria en todas las partes de la *elocución; quien use *metáforas, *palabras extrañas y demás figuras sin venir a cuento conseguirá lo mismo que si buscase adrede un efecto ridículo. Lo ventajoso que es, en cambio, su uso conveniente, puede verse en los poemas épicos introduciendo en el verso los vocablos corrientes... Así, habiendo compuesto el mismo *verso *yámbico *Esquilo y *Eurípides, que sustituyó un solo vocablo poniendo en vez del usual y corriente una palabra extraña, un verso [el de Eurípides] resulta hermoso, y vulgar el otro (58b12-22).

METÁFORA: μεταφορά. Metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía. Entiendo por «desde el género a la especie» algo así como «Mi nave está detenida», pues estar anclada es una manera de estar detenida. Desde la especie al género: «Innumerables cosas buenas ha llevado a cabo *Odiseo», pues, «innumerables» es «mucho», y aquí se usa en lugar de «mucho». Desde una especie a otra especie, como «habiendo agotado su vida con el bronce»..., pues aquí «agotar» quiere decir «cortar»...; ambas son, en efecto, maneras de quitar. Entiendo por analogía el hecho de que el segundo término sea al primero como el cuarto al tercero; entonces podrá usarse el cuarto en vez del segundo o el segundo en vez del cuarto; y a veces se añade aquello a lo que se refiere el término sustituido[304]. Así, la copa es a Dioniso como el escudo a Ares; se llamará, pues, a la copa «escudo de Dioniso», y al escudo, «copa de Ares». O bien, la vejez es a la vida como la tarde al día; se llamará, pues, a la tarde

MNASÍTEO DE OPUNTE: Μνασίθεος ὁ Ὀπούντιος. Como los malos *actores al representar una tragedia, también puede exagerar los gestos un cantor, como Mnasíteo de Opunte (62a6-8).

MUDO (ELEMENTO): ἄφωνον (στοιχεῖον. El elemento se divide en *vocal, *semivocal y mudo (56b25-26). Es mudo el que con percusión[284] no tiene por sí mismo ningún sonido, pero unido a los que tienen algún sonido se torna audible, como Γ y Δ (56b28-30).

MUERTES EN ESCENA: θάνατοι ἐν τῷ φανερῷ. Ejemplo de *lance *patético (52b12).

MUJER: γυνή. Puede haber una mujer buena, aunque quizá la mujer es un ser inferior (54a19-20). — No es apropiado a la mujer ser varonil o temible (54a20-22). — A los malos *actores que exageraban los gestos se les reprochaba el imitar a mujeres vulgares (62a8-10).

MÚSICA: μουσική. La *tragedia tiene sobre la *epopeya la ventaja de la música y el *espectáculo, lo cual no es poco, pues son medios eficacísimos para deleitar (62a15-17).

NARRACIÓN, IMITACIÓN NARRATIVA: διήγησις, διηγηματικὴ μίμησις. La *epopeya es *imitación narrativa y en *verso (59a17). — En la epopeya, por ser una narración, puede el *poeta presentar muchas partes [de la *acción] realizándose simultáneamente (59b26-27). — Imitación narrativa, igual a epopeya (59b33-37).

NATURAL: φυσικός, κατὰ φύσιν. Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas[56], y ambas naturales (48b4-5). — Nos es natural el *imitar, así como la *armonía y el *ritmo (48b20-21).

NATURALEZA: φύσις. Una vez aparecidas la *tragedia y la *comedia[71], los que tendían a una u otra poesía según su propia naturaleza[72], unos, en vez de *yambos, pasaron a hacer comedias, y los otros, de poetas épicos se convirtieron en autores de tragedias[73] (49a2-5). — Desarrollado el *diálogo [en la tragedia], la naturaleza misma halló el *metro apropiado (49a23-24). — Después de sufrir muchos cambios[79], la tragedia se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza[80] (49a14-15). — Partiendo de la misma naturaleza, son muy persuasivos los que están dentro de las pasiones (55a30-31). — Nadie ha hecho [en la *epopeya] una composición larga sino en *verso *heroico [= hexámetro]; y es que la naturaleza misma enseña a discernir lo que se adapta a ella (60a2-5).

NECESARIO, NECESIDAD: ἀναγκαῖος, ἀνάγκη. Los acontecimientos de la *fábula deben desarrollarse en sucesión *verosímil o necesaria (51a13, 27). — Lo *posible según la verosimilitud o la necesidad es el objeto de la *poesía (51a36-38). — Es *general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente (51b8-9). — Llamo *episódica a la fábula en que la sucesión de los *hechos no es ni

verosímil ni necesaria (51b34-35). — Tanto la *peripecia como la *agnición deben nacer de la estructura de la fábula o por necesidad o verosímilmente (52a18-20). — El cambio de la *acción en sentido contrario, que constituye la peripecia, debe ser verosímil o necesario [ejs. tomados del **Edipo* y del **Linceo*] (52a23-29). También en los *caracteres, como en las fábulas, se ha de buscar siempre lo necesario o lo verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje hable u obre de tal modo, y sea necesario o verosímil que después de tal cosa se produzca tal otra (54a33-36).

NICÓCARES: Νικοχάρης. Autor de la *Diliada*, representa a los hombres peores de lo que suelen ser (48a13-14).

NÍOBE: Νιόβη. Cuantos dramatizaron entera la historia de Níobe[271], y no como *Esquilo, o fracasan o compiten mal en los *concursos (56a 17-18).

NOMBRE: ὄνομα. Es una parte de la *elocución (56b21). — Es una voz convencional[289] significativa, sin idea de *tiempo, de cuyas partes ninguna es significativa por sí misma; pues en los *nombres dobles no usamos las partes como si cada una significara por sí misma; por ejemplo, en «Teodoro», «doro» no tiene significado[290], (57a10-14).

Sobre las especies del nombre, cap. 21 (57a31-58a17). En cuanto a las especies del nombre[296], uno es simple, que no se compone de partes significativas, por ejemplo γῆ «tierra»; y otro doble, que se compone o bien de una parte significativa y otra no significativa, pero significativa y no significativa fuera del nombre[290], o bien de partes significativas. Puede también haber nombres triples, cuádruples e incluso múltiples, como la mayoría de los nombres de los masaliotas, por ejemplo Hermocaicojanto... Todo nombre es usual, o palabra extraña[299], o metáfora, o adorno, o inventado, o alargado, o abreviado o alterado (57a31-b3). — Nombre usual es el que usan todos en un lugar determinado, y *palabra extraña, la que usan otros; de suerte que un mismo nombre puede ser palabra extraña y usual, mas no para los mismos: σίγυνον es usual para los chipriotas, y para nosotros, palabra extraña (57b3-6). — De los nombres, unos son masculinos; otros, femeninos, y otros, intermedios[310]. Son masculinos los que terminan en N, en P, en Σ o en las letras compuestas de ésta, que son dos: la Ψ y la Ξ. Femeninos, los que terminan en una de las vocales que son siempre largas, es decir la H y la Ω, o en A alargada. De suerte que es igual el número de terminaciones para los masculinos y para los femeninos; pues la Ψ y la Ξ son la misma. En muda no termina ningún nombre, ni en vocal breve[312]. En I, sólo tres. En Y cinco. Los intermedios terminan en una de éstas o en N o en Σ[313] (58a8-17). — Los nombres o vocablos usuales hacen que la elocución sea muy clara, pero baja (58a19-20). — La palabra extraña es *voz peregrina. El nombre alargado y cuanto se aparte de lo usual es voz peregrina. Si uno lo compone todo a base de palabras extrañas, habrá barbarismo (58a25-26). — La palabra extraña, la *metáfora, el

*adorno y las demás especies mencionadas evitarán la vulgaridad y bajeza, y el vocablo usual producirá la claridad (58a32-34).

NOMBRE ABREVIADO: ἀφῃρημένον ὄνομα. El nombre es abreviado si se le ha quitado algo suyo (58a2-3).

NOMBRE ALARGADO: ἐπεκτεταμένον ὄνομα. El nombre es alargado si se emplea una vocal más larga que la suya propia o una *sílaba intercalada (57b35-58a2). — El nombre alargado es *voz peregrina.

NOMBRE ALTERADO: ἐξηλλαγμένον ὄνομα. Nombre alterado es cuando se conserva una parte del vocablo y se inventa otra (58a5-7).

NOMBRE DOBLE: διπλοῦν ὄνομα. En los nombres dobles no usamos las partes como si cada una significara por sí misma; por ejemplo, en «Teodoro», «doro» no tiene significado[290] (57a12-14). — El nombre doble se compone o bien de una parte significativa y otra no significativa, pero significativa y no significativa fuera del nombre[290], o bien de partes significativas (57a32-34). — Es importante usar convenientemente cada uno de los recursos mencionados, por ejemplo los vocablos dobles (59a4-5). De los vocablos, los dobles se adaptan principalmente a los *ditirambos (59a8-9).

NOMBRE INVENTADO: πεποιημένον ὄνομα. Es el que, no siendo usado absolutamente por nadie, lo establece el poeta por su cuenta (57b32-33).

NOMBRE SIMPLE: ἁπλοῦν ὄνομα. Es el que no se compone de partes significativas, como γῆ «tierra» (57a31-32).

NOMBRE USUAL: κύριον ὄνομα. Es el que usan todos en un lugar determinado, y *palabra extraña, la que usan otros; de suerte que un mismo nombre puede ser palabra extraña y usual, mas no para los mismos (57b3-5). — Los nombres o vocablos usuales hacen que la elocución sea muy clara, pero baja (58a19-20). — Todo nombre o vocablo que se aparte de lo usual es *voz peregrina. El vocablo usual producirá claridad en la *elocución (58a34). Habiendo compuesto el mismo *verso yámbico *Esquilo y *Eurípides, que sustituyó un solo vocablo poniendo en vez del usual y corriente una palabra extraña, un verso [el de Eurípides] resulta hermoso, y vulgar el otro (58b19-22). — En los versos *yámbicos, por ser los que más imitan el lenguaje ordinario, son adecuados los vocablos que uno usaría también en *prosa, a saber, el vocablo usual, la *metáfora y el *adorno (59a11-14).

NOMBRES [DE LOS PERSONAJES]: ὀνόματα. La poesía tiende a lo general, esto es, a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas *verosímil o *necesariamente, aunque luego ponga nombres a los personajes (51b8-10). — En la *comedia, primero componen la *fábula *verosímilmente, y luego asignan a los personajes un nombre cualquiera (51b11-13). — En la *tragedia se atienen a nombres que han existido, para que la obra resulte más *convincente (51b15-19). — Pero también hay tragedias en que son uno o dos los nombres conocidos,

y los demás, ficticios. Y en algunas son todos ficticios, como en la *Flor* de *Agatón (51b19-23). — Puestos ya los nombres a los personajes, introducir los *episodios (55b12-13).

Nomos (poesía de): νόμοι, νόμων ποίησις. Usa simultáneamente, como medios para la *imitación, *ritmo, *canto y *verso (47b24-27). — En los nomos se puede representar a los hombres mejores o peores o iguales que suelen ser (48a15).

Nudo: δέσις. Toda *tragedia tiene nudo y *desenlace. Los acontecimientos que están fuera de la obra y algunos de los que están dentro son con frecuencia el nudo; lo demás, el desenlace. Es decir, el nudo llega desde el *principio[257] hasta lo que precede inmediatamente al cambio hacia la *dicha o la desdicha (55b 24-28). — Ejemplo de nudo: en el **Linceo* de *Teodectes, los hechos anteriores y la captura del niño y también la de ellos (55b29-31). — Una tragedia es idéntica a otra si tiene el mismo nudo y desenlace (56a8-9). Pero muchos, después de anudar bien, desenlazan mal; es preciso, sin embargo, que ambas cosas sean siempre aplaudidas (56a9-10).

Odisea: Ὀδύσσεια. La *Odisea* y la **Ilíada* tienen con las *tragedias la misma analogía que el **Margites* con las *comedias (48b38-49a2). — *Homero, al componer la *Odisea,* no incluyó todo lo que aconteció a su héroe... sino que la compuso, y lo mismo la *Ilíada,* en torno a una *acción *única (51a24-29). — La fábula de la *Odisea* tiene estructura doble, pues termina de modo contrario para los buenos y para los malos (53a32-33). — Las *agniciones nacidas de una *peripecia, como la de Odiseo por su nodriza en el *Lavatorio, son mejores que las usadas como garantía, como la de Odiseo al hacerse reconocer por los porqueros (54b25-30). — En el relato de *Alcínoo se produce una agnición por el recuerdo (55a2-3). — El *argumento de la *Odisea* ⟨no⟩ es largo: un hombre anda lejos de su país muchos años, vigilado de cerca por Posidón y solitario; mientras tanto, la situación en su casa es tal, que sus bienes son consumidos por pretendientes y su hijo es objeto de asechanzas. Pero llega él tras mil fatigas, y, después de haberse hecho reconocer por algunos, lanzándose al ataque, se salva él y destruye a sus enemigos (55b17-23). — De la *Ilíada* y de la *Odisea* se puede hacer una *tragedia de cada una, o dos solas; pero de los **Cantos Ciprios,* muchas (59b2-4). — La *Odisea* es, en cuanto a su composición, *compleja (pues hay agniciones por toda ella) y de *carácter (59b15). — Las cosas *irracionales de la *Odisea* relacionadas con la exposición del héroe en la playa[349] serían insoportables en la obra de un mal poeta; pero, aquí, el poeta encubre lo *absurdo sazonándolo con los demás primores (60a35-b2). — La *Ilíada* y la *Odisea* tienen muchas partes de esta clase [e. d. *episodios], que también por sí mismas tienen *magnitud; sin embargo, estos poemas están compuestos del mejor modo posible y son, en cuanto pueden serlo, *imitación de una *sola acción (62b8-11).

Odiseo: Ὀδυσσεύς. Como personaje de la **Escila,* ejemplo de *ca-

rácter inconveniente e inapropiado en su lamentación[216] (54a30-31). — Odiseo fue reconocido de una manera por los porqueros y de otra por su nodriza; en el primer caso mostró él mismo su *cicatriz para que le reconocieran; en el segundo, su nodriza le reconoció en el *Lavatorio, al ver su cicatriz sin que él se lo propusiera (54b26-30).

ODISEO FALSO MENSAJERO: Ὀδυσσεὺς ὁ ψευδάγγελος. En esta obra[242] hay una *agnición basada en un *paralogismo de los *espectadores (55a12-17).

ODISEO HERIDO: Ὀδυσσεὺς ὁ τραυματίας. En esta *tragedia, Telégono comete dentro de la obra el acto trágico sin saberlo, y reconoce después el vínculo de amistad[200] (53b 33-34).

ORDEN: τάξις. El orden de las partes es indispensable para que tanto un *animal como cualquier cosa compuesta sea bella, pues la *belleza consiste en *magnitud y orden (50b35-38). — Las partes de los acontecimientos que constituyen la *fábula deben ordenarse de suerte que, si se traspone o suprime una, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo (51a32-35). — Los buenos poetas hacen fábulas *episódicas a causa de los *actores; pues, al componer obras de certamen y alargar excesivamente la fábula, se ven forzados muchas veces a torcer el orden de los *hechos (51b37-52a1).

ORESTES: Ὀρέστης. Ejemplo de *héroe trágico (53a20). — «Los más enemigos según la fábula, como Orestes y *Egisto» (53a37). — No se puede alterar la fábula tradicional, según la cual Clitemestra murió a manos de Orestes (53b23-24). — Orestes, en la **Ifigenia*, se hace reconocer por su hermana diciendo lo que quiere el poeta pero no la *fábula (54b31-34). — En las **Coéforas* es reconocido por un *silogismo: ha llegado alguien parecido a mí; pero nadie es parecido a mí sino Orestes, luego ha llegado éste (55a4-6). — Su locura, por la cual fue detenido, y su purificación, gracias a la cual se salvaron[253], ejemplos de *episodios apropiados (55b14-15).

ORESTES: Ὀρέστης [tragedia]. Su *Menelao, ejemplo de *maldad de *carácter sin *necesidad[215] (54a28-29). *Eurípides, en el *Orestes*, recurre innecesariamente a la *maldad, poniéndola en su personaje Menelao (61b20-21).

PALABRA EXTRAÑA: γλῶττα. *Nombre usual es el que usan todos en un lugar determinado, y palabra extraña, la que usan otros; de suerte que un mismo nombre puede ser palabra extraña y usual, mas no para los mismos (57b3-5). — La palabra extraña es *voz peregrina... si uno lo compone todo a base de palabras extrañas, habrá *barbarismo (58a25-26). — La palabra extraña evitará la vulgaridad y bajeza de la *elocución (58a32). — Quien use *metáforas, palabras extrañas y demás

figuras sin venir a cuento, conseguirá lo mismo que si buscase adrede un efecto ridículo (58b13-15). — Habiendo compuesto el mismo *verso *yámbico *Esquilo y *Eurípides, que sustituyó un solo vocablo poniendo en vez del usual y corriente una palabra extraña, un verso [el de Eurípides] resulta hermoso, y vulgar el otro (58b19-22). — Es importante usar convenientemente los recursos mencionados, por ejemplo los vocablos dobles y las palabras extrañas (59a4-5). — Las palabras extrañas se adaptan principalmente a los versos *heroicos (59a9-10). — El heroico, por ser el más reposado y amplio de los *metros, es el que mejor admite palabras extrañas y metáforas (59b34-35). — La elocución poética incluye la palabra extraña (60b12). — Otras dificultades [en la interpretación de los poetas] deben resolverse atendiendo a la elocución; así, a la palabra extraña [varios ejemplos griegos] (61a9-16).

PARALOGISMO: παραλογισμός. Hay *agniciones basadas en un paralogismo de los *espectadores, como en el *Odiseo falso mensajero*; pues el tender el arco y que nadie más lo hiciera es invención del poeta y una *hipótesis[242]; pero que lo inventara pensando que aquél se haría reconocer por este medio, es un paralogismo (55a12-17). — Decir [en la *epopeya] cosas falsas como es debido constituye paralogismo. Pues creen los hombres que cuando, al existir o producirse una cosa, existe o se produce otra, si la posterior existe, también la anterior existe o se produce; pero esto es falso... pues, por saber que la segunda es verdadera, nuestra alma concluye falsamente que también existe la primera. Y un ejemplo de esto puede verse en el **Lavatorio*[345] (60a19-26).

PARODIA: παρῳδία. La inventó *Hegemón de Taso (48a12-13).

PÁRODO: πάροδος. Es una parte de la parte coral (52b17). — De la parte coral, el párodo es la primera manifestación de todo el *coro (52b22-23).

PARTES CONSTITUTIVAS DE LA EPOPEYA: μέρη τῆς ἐποποιίας. Las partes constitutivas de la epopeya, fuera de la *melopeya y del *espectáculo, deben ser las mismas que las de la *tragedia; pues también en la epopeya se requieren *agniciones, *peripecias y *lances patéticos (59b10-11).

PARTES CONSTITUTIVAS DE LA TRAGEDIA: μέρη, μόρια τῆς τραγῳδίας. *Partes cualitativas de la *tragedia,* cap. 6 (49b32ss.). Las partes cualitativas son elementos esenciales de la tragedia (52b14). — Dijimos que eran cuatro las partes de la tragedia[259] (55b33). Las partes, tanto de la *epopeya como de las obras dramáticas, deben tener la *amplitud conveniente (56a 13-19).

Partes cuantitativas de la tragedia, cap. 12 (52b14-27).

PARTICULAR (LO): τὸ καθ' ἕκαστον. La *poesía es más *filosófica y elevada que la *historia; pues la poesía dice más bien lo *general, y la historia lo *particular...; es particular qué hizo o qué le sucedió a Alcibíades (51b5-11). — Los poetas *yámbicos [al contrario que los autores de *comedias] componen sus obras en torno a individuos particulares.

PASIÓN: πάθος. La *danza, mediante *ritmos convertidos en figuras, *imita *pasiones (47a27-28). — Partiendo de la misma *naturaleza, son muy persuasivos los que están dentro de las pasiones (55a30-31).

PATÉTICA (TRAGEDIA Y EPOPEYA): παθητική (τραγῳδία, ἐποποιία). La *tragedia patética es una de las cuatro especies de tragedia; ejemplos: los *Ayantes* y los *Ixiones* (55b34-35). La *epopeya, como la tragedia, ha de ser *simple o *compleja, de *carácter o patética (59b8-9). — La **Ilíada* es, en cuanto a su composición, simple y patética (59b14).

PATÉTICO (LANCE): πάθος. La *peripecia y la *agnición son dos partes de la *fábula; otra tercera es el *lance patético, que consiste en una acción destructora o dolorosa, por ejemplo las *muertes en escena, los *tormentos, las *heridas y demás cosas semejantes (52b10-13). — Si un enemigo ataca a su enemigo, nada inspira *compasión, a no ser por el lance mismo. Pero cuando el lance se produce entre personas amigas... éstas son las situaciones que deben buscarse (53b17-22). — La situación de estar a punto de ejecutar la acción a sabiendas y no ejecutarla es la peor; pues, siendo repulsiva, no es trágica, ya que le falta lo *patético (53b37-39). — También en la *epopeya se requieren lances patéticos (59b11).

PAUSÓN: Παύσων. *Imitaba a los hombres peores de lo que suelen ser (48a6).

PELEO (EL): Πηλεύς. Ejemplo de *tragedia de *carácter (56a1-2).

PENSAMIENTO: διάνοια. Necesariamente los hombres que actúan en la *tragedia serán tales o cuales por el pensamiento (49b37-38). — El pensamiento de los que actúan hace que sus *acciones sean tales o cuales (49b38-50a1). — El pensamiento y el *carácter son las dos causas naturales de las acciones (50a1-2). — Pensamiento es todo aquello en que, al hablar, manifiestan algo o bien declaran su parecer los que actúan (50a6-7). — Es una de las *partes cualitativas de la tragedia (50a10). — Toda tragedia tiene pensamiento (50a 14). — Para alcanzar la meta de la tragedia es más importante la *fábula que el pensamiento (50a29-33). El pensamiento ocupa en la tragedia, en el orden de importancia, el tercer lugar, después de la fábula y de los caracteres (50b4). — El pensamiento consiste en saber decir lo implicado en la acción y lo que hace al caso, lo cual, en los discursos, es obra de la *política y de la *retórica (50b6-8). — Hay pensamiento en los razonamientos que demuestran que algo es o no es, o, en general, manifiestan algo (50b11-13).

Sobre el pensamiento, cap. 19 (56a 34-b8). Lo relativo al pensamiento puede verse en nuestro tratado sobre la **Retórica*, pues es más propio de aquella disciplina. Corresponde al pensamiento todo lo que debe alcanzarse mediante las partes del discurso. Son partes de esto demostrar, refutar, despertar pasiones, por ejemplo *compasión, *temor, ira y otras semejantes, y, además, amplificar y disminuir [278] (56a34-b2). — También en las acciones trágicas hay que partir de estas mismas formas, cuando sea preciso conseguir compasión o temor, grandeza o *verosimilitud. Pero

aquí estos efectos deben aparecer sin enseñanza, mientras que en el discurso deben ser procurados por el que habla y producirse de acuerdo con lo que dice[280]. Pues ¿cuál sería el provecho del orador si las cosas pareciesen atractivas sin necesidad del discurso? (56b2-8). — En la *epopeya, los pensamientos deben ser brillantes (59b11). — En *elocución y pensamiento, *Homero supera a todos los poetas (59b15). — La elocución hay que trabajarla especialmente en las partes que no destacan por el pensamiento; pues la elocución demasiado brillante oscurece los pensamientos (60b3-5).

PERIPECIA: περιπέτεια. Peripecia es el cambio de la *acción en sentido contrario. Y esto, *verosímil o *necesariamente (52a22-24). — Las peripecias son partes de la *fábula y, junto con las *agniciones, los medios principales con que la *tragedia seduce al alma (50a32-35). — Llamo *simple a la acción en cuyo desarrollo, continuo y uno, se produce el cambio de fortuna sin peripecia ni agnición, y *compleja, a aquella en que el cambio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia, o de ambas (52a14-18). — Tanto la peripecia como la agnición deben nacer de la estructura misma de la fábula, de suerte que resulten de los *hechos anteriores o por *necesidad o verosímilmente (52a18-20).

*Sobre la peripecia, la agnición y el *lance patético,* cap. 11 (52a23-b13). Peripecia es el cambio de la acción en sentido contrario. Este cambio debe ser verosímil o necesario [ejs. tomados del **Edipo* y del **Linceo*] (52a22-29). — La agnición más perfecta es la acompañada de peripecia, como la del *Edipo* (52a32-33). — Este tipo de agniciones es el más propio de la fábula y el más conveniente a la acción, pues tal agnición y peripecia suscitarán *compasión y *temor, y de esta clase de acciones es imitación la tragedia, según la definición (52a36-b1). — La peripecia y la agnición son dos *partes de la fábula (52b9-10). — Las agniciones que nacen de una peripecia son mejores (54b29-30). — La tragedia compleja es en su totalidad peripecia y agnición (55b33-34). — En las peripecias y agniciones simples consiguen admirablemente lo que pretenden[272] (56a 19-20). — También en la *epopeya se requieren peripecias (59b10).

PÍNDARO: Πίνδαρος. *Minisco, pensando que *Calípides exageraba demasiado como *actor, le llamaba simio, e igual concepto se tenía de Píndaro[388] (61b34-35).

PINTORES, PINTURA: γραφεῖς, γραφή, γραφική. Comparación con otras artes (47a18-20). — Color y dibujo, medios utilizados por la pintura (47a 18). — Se puede pintar por *arte o por costumbre (47a20). — Los pintores representan a los hombres o mejores o peores o iguales que solemos ser nosotros (48a4-5). — Comparación de la *tragedia desprovista de *caracteres con la pintura de *Zeuxis, que no tiene ningún carácter, mientras que *Polignoto es buen pintor de caracteres (50a26-29). — En la tragedia sucede con la composición de la *fábula o estructuración de los *hechos por una parte, y por otra con los *caracteres, la *elocución y el *pensamiento, aproximadamente como en pintura con el dibujo y el colorido, pues aquí no agradaría

tanto quien aplicase confusamente los más bellos colores como el que dibujase bien una figura sólo con blanco (50a39-b3). — El *poeta trágico debe imitar a los buenos retratistas. Éstos, al reproducir la forma de aquellos a quienes retratan, haciéndolos semejantes, los pintan más perfectos (54b10-11). — El poeta es *imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero (60b8-9). Yerra menos el que ignora que la cierva no tiene cuernos que quien la pinta sin ningún parecido (60b31-32). — Quizá es imposible que los hombres sean como los pintaba Zeuxis, pero era mejor así, pues el paradigma debe ser superior (61b12-13).

Píticos (Juegos): τὰ Πύθια. El relato de los Juegos Píticos en **Electra* es *irracional y está dentro de la *fábula (60a31).

Placer: ἡδονή. El placer que produce la *fábula *doble, que termina de modo contrario para los buenos y para los malos, no es propio de la *tragedia, sino más bien de la *comedia (53a35-36). — No hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que le es propio. El *poeta trágico debe proporcionar el placer que nace de la *compasión y del *temor (53b11-13). — En la *epopeya se deben estructurar las fábulas, como en las tragedias, de manera dramática y en torno a una *sola *acción *entera y *completa, que tenga *principio, *medio y *fin, para que, como un ser vivo único y entero, produzca el placer que le es propio (59a18-21). — Tanto la tragedia como la *epopeya no deben producir cualquier placer, sino el que se ha dicho (62b13-14).

Poesía, poeta: ποίησις, ποιητής. *Sobre su origen y desarrollo*, cap. 4 (48b4-49a30). Su origen tiene dos causas, ambas naturales: el instinto de *imitación (48b5-19) y el de la *armonía y el *ritmo (48b20-24). — Desde el principio, los mejor dotados para la imitación artística y para la armonía y el ritmo engendraron la *poesía partiendo de *improvisaciones (48b22-24). — La poesía se dividió según los caracteres particulares; los más graves imitaban poéticamente las *acciones nobles, y los más vulgares, las de los hombres inferiores (48b24-26). — Éstos empezaron componiendo *invectivas; aquéllos, *himnos y *encomios (48b27). — No podemos citar poemas anteriores a *Homero, aunque es probable que hubiera muchos (48b28-29). — Una vez aparecidas la *tragedia y la *comedia, los que antes hacían *yambos pasaron a hacer comedias, y los poetas épicos se convirtieron en autores de tragedias, por ser estas formas más apreciadas que aquéllas (49a2-6).

Diferencia entre poesía e historia, cap. 9 (51a36-52a11). No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo *posible según la *verosimilitud o la *necesidad (51a36-38). — El *historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en *verso o en *prosa, sino porque el historiador dice lo que ha sucedido, y el poeta, lo que podría suceder. Por eso la poesía es más *filosófica y elevada que la *historia, pues la poesía dice más bien lo *general, y la historia, lo *particular (51a39-b7). — El poeta debe ser artífice de *fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las *accio-

POSIBLE: δυνατόν. Lo posible según la *verosimilitud o la *necesidad es el objeto de la *poesía (51a 36-38). — Lo posible es *convincente. Lo que no ha sucedido no creemos sin más que sea posible; pero lo sucedido está claro que es posible; pues, si no lo fuera, no habría sucedido (51b17-18). — Nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el *poeta (51b30-32). — Se debe preferir lo *imposible *verosímil a lo posible *increíble (60a26-27). — En orden a la poesía es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble (61b11-12).

PRIMITIVOS (POETAS): οἱ πρῶτοι ποιηταί. Casi todos dominaron mejor la *elocución y los *caracteres que la composición de la *fábula (50a37). — Al principio, los poetas versificaban cualquier *fábula; pero ahora las mejores *tragedias se componen en torno a pocas familias (53a17-19).

PRINCIPIANTES (POETAS): οἱ ἐγχειροῦντες ποιεῖν. Dominan antes la *elocución y los *caracteres que la composición de la *fábula (50a35-37).

PRINCIPIO: ἀρχή. Es lo que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o en el devenir (50b28-29). La *acción de la *epopeya, como la de la *tragedia, debe ser una *sola y *completa, que tenga principio, *medio y *fin (51a19-20).

PRÓLOGO: πρόλογος. Se desconoce quién introdujo prólogos en la *comedia (49b4-5). — El prólogo es una *parte cuantitativa de la *tragedia (52b16). — El prólogo es una parte completa de la tragedia, que precede al *párodo del *coro (52b19-20).

PROMETEO (EL): Προμηθεύς. Ejemplo de la cuarta especie de tragedias (56a2-3).

PROSA (OBRAS EN): οἱ λόγοι, τὰ ἄμετρα. Las obras en *prosa pueden *imitar sus objetos mejores o peores o iguales que suelen ser (48a 10). — El *historiador y el *poeta no se diferencian por decir las cosas en *verso o en prosa, pues sería posible versificar las obras de *Heródoto sin que por eso dejaran de ser *historia (51b1-4).

PROTÁGORAS: Πρωταγόρας. No puede considerarse error [de *Homero] lo que Protágoras censura cuando alega que, creyendo suplicar, ordena, al decir «Canta, oh diosa, la cólera...» (56b15-17).

PUBLICADOS (ESCRITOS): ἐκδεδομένοι λόγοι. Sobre las sensaciones que acompañan al arte del *poeta[224] hemos dicho bastante en los escritos publicados[225] (54b17-18).

PURGACIÓN: κάθαρσις. La *tragedia lleva a cabo la purgación de ciertas afecciones (49b28).

QUEREMÓN: Χαιρήμων. Su *Centauro* es una rapsodia compuesta de versos de todo tipo (47b21-22). — Y estaría aún más fuera de lugar [en la *epopeya] mezclarlos [los *versos de varias clases], como Queremón (60a2).

una *cestilla[229] (54b23-25). — De estas señales se puede usar mejor o peor (54b25-26).

SEPARACIÓN: διαίρησις. Algunas dificultades en la interpretación de los poetas pueden resolverse por la adecuada separación de las palabras, como en el ejemplo de *Empédocles[369] (61a23-25).

SICILIA: Σικελία. Los *megarenses de Sicilia reivindicaban la *comedia porque de allí era *Epicarmo (48a32-33). — *La comedia, al principio, vino de Sicilia (49b6-7). — La batalla naval de *Salamina y la lucha de los *cartagineses en Sicilia tuvieron lugar por el mismo *tiempo[326], sin que de ningún modo tendieran al mismo *fin (59a25-27).

SÍLABA: συλλαβή. Es una parte de la *elocución (56b21). — Sílaba es una voz sin significado, compuesta de un *elemento mudo[287] y de otro que tiene sonido; pues ΓΡ es sílaba sin Α y con Α, como ΓΡΑ. Pero también la consideración de estas diferencias corresponde a la *métrica (56b34-37).

SILOGISMO: συλλογισμός. En las *Coéforas* se produce la *agnición de *Orestes mediante este silogismo: ha llegado alguien parecido a mí; pero nadie es parecido a mí sino Orestes, luego ha llegado éste (55a 4-6). — Después de las agniciones que resultan de los *hechos mismos, las mejores son las que proceden de un silogismo (55a20-21).

SIMPATÍA: τὸ φιλάνθρωπον. Que los malvados pasen del infortunio a la *dicha no inspira simpatía (52b38). Que pasen de la dicha a la desdicha puede inspirar simpatía, pero no *compasión ni *temor (53a1-4).

SIMPLE (FÁBULA): ἁπλοῦς (μῦθος). De las *fábulas o *acciones simples, las *episódicas son las peores (51b 33). — La fábula puede ser simple o *compleja, según sea simple o compleja la acción imitada por ella. Es simple la acción en cuyo desarrollo, continuo y uno, se produce el cambio de fortuna sin *peripecia ni *agnición (52a12-16). — La composición de la *tragedia más perfecta no debe ser simple, sino compleja (52b 30-32). — Necesariamente una buena fábula será simple antes que *doble como algunos sostienen (52a12-13, 21-22). — En las *peripecias y en las acciones simples consiguen admirablemente lo que pretenden[272] (56a 19-20). — La *epopeya, como la tragedia, ha de ser simple o compleja, de *carácter o *patética (59b8-9). — La **Ilíada* es, en cuanto a su composición, simple y patética (59b14).

SIRINGA (ARTE DE TOCAR LA): ἡ τῶν συρίγγων τέχνη. Es semejante a la *aulética y a la *citarística (47a25-26).

SÍSIFO: Σίσυφος. En las *peripecias y *acciones *simples consiguen admirablemente lo que pretenden[272]; pues esto es trágico y agradable[273]. Y tal sucede siempre que un hombre astuto, pero malo, es engañado, como Sísifo (56a19-22).

SÓFOCLES: Σοφοκλῆς. En un sentido, en cuanto *imitador, es lo mismo que *Homero, pues ambos imitan personas esforzadas [igualdad en

cuanto al objeto imitado] (48a26-27). En otro sentido, igual a *Aristófanes, pues ambos imitan personas que actúan y obran [igualdad en el modo de representar sus objetos] (48a27-28). — Elevó el número de *actores de dos a tres e introdujo la *escenografía (49a18-19). — El *coro debe ser considerado como uno de los actores, formar parte del conjunto y contribuir a la *acción, no como en *Eurípides, sino como en Sófocles (56a25-27). — Sófocles decía que él presentaba los hombres como deben ser, y Eurípides, como son (60b33-34). — Si uno pusiera su **Edipo* en tantos versos como la **Ilíada* [lo estropearía] (62b2-3).

Sola (acción): μία (πρᾶξις). La *fábula debe ser *imitación de una *acción sola y *entera (51a32). — La fábula no tiene *unidad porque se refiera a uno solo, sino cuando se compone en torno a una acción sola (51a16-29).

Sosístrato: Σωσίστρατος. *Rapsodo que exageraba los gestos como los malos *actores al *representar una *tragedia (62a6-7).

Talento (Hombre de): εὐφυής, εὐφυΐα. El arte de la *poesía es propio de hombres de talento o de *exaltados; pues los primeros se amoldan bien a las situaciones, y los segundos salen de sí fácilmente (55a 32-34). — Dominar las *metáforas es lo único que no se puede tomar de otro, y es indicio de talento (59a6-7).

Télefo: Τήλεφος. Ejemplo de *héroe trágico (53a21).

Telémaco: Τηλέμαχος. — V. Icario.

Temor: φόβος. La *tragedia lleva a cabo la *purgación de ciertas *afecciones mediante *compasión y temor (49b27). — La *imitación [trágica] tiene por objeto no sólo una *acción *completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión, y estas situaciones se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado y unas a causa de otras (52a1-4). — La *agnición acompañada de *peripecia es la mejor, porque suscitará compasión y temor, y de esta clase de *acciones es imitación la tragedia, según la definición (52a36-b1). — La tragedia debe imitar acontecimientos que inspiren temor y compasión (52b32-33, 36). — Que los malvados pasen del infortunio a la *dicha no inspira *simpatía, ni compasión ni temor (53a1). — Que pasen de la *dicha a la desdicha puede inspirar simpatía, pero no compasión ni temor, ya que el temor se refiere al semejante (53a1-5).

*La compasión y el temor deben nacer de la estructura de la *fábula,* cap. 14 (53b1-54a15). El temor y la compasión pueden nacer del *espectáculo, pero también de la estructura misma de los *hechos, lo cual es mejor y de mejor *poeta (53b1-3). — La fábula debe estar constituida de tal modo que, aun sin ver los acontecimientos, el que oiga su desarrollo se horrorice y se compadezca, que es lo que le sucedería a quien oyese la fábula de *Edipo (53b1-7). — El poeta trágico debe proporcionar el *placer que nace de la compasión y del temor (53b12-13). — Qué clase de acontecimientos se consideran te-

mibles (53b14 ss.). — También en las acciones trágicas se debe recurrir a las partes del discurso [demostrar, refutar, despertar pasiones, amplificar y disminuir] cuando sea preciso conseguir efectos de compasión o temor, de grandeza o *verosimilitud (56b2-4).

TEODECTES: Θεοδέκτης. En su **Tideo*[240] se produce una *agnición por *silogismo (55a8-9). — Ejemplos de *nudo y *desenlace, los de su **Linceo* (55b29-32).

TEREO: Τηρεύς [tragedia]. En el *Tereo* de *Sófocles, la *agnición mediante la voz de la lanzadera[234] es de las fabricadas por los poetas, y, por tanto, inartísticas (54b36).

TESEIDA: Θησηΐς. — V. HERACLEIDA.

TETRÁMETRO: τετράμετρον. Al principio, en la *poesía trágica, que era de carácter *satírico, se usaba el *tetrámetro, acomodado a la *danza; pero, al desarrollarse el *diálogo, se abandonó el tetrámetro por el *yambo (49a21-24). — El *metro *yámbico y el tetrámetro son ligeros, y aptos, éste para la danza, y aquél, para la *acción (59b37-60a1).

TIDEO: Τυδεύς. En el *Tideo* de Teodectes[240] se produce una *agnición por *silogismo (55a8-9).

TIEMPO: χρόνος. La *epopeya es ilimitada en el tiempo; la *tragedia, en cambio, se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco; aunque, al principio, lo mismo hacían esto en las tragedias que en los poemas épicos (49b12-16). — No puede resultar hermoso un *animal demasiado pequeño (ya que la visión se confunde al realizarse en un tiempo casi imperceptible)[133], ni demasiado grande (pues la visión no se produce entonces simultáneamente) (50b37-51a1). — *Nombre es una voz convencional[289] significativa, sin idea de tiempo (57a10-11). — *Verbo es una voz convencional significativa, con idea de tiempo (57a14). — La *fábula de la epopeya, como la de la tragedia, debe estructurarse en torno a una *sola *acción *entera y *completa... y las composiciones no deben ser semejantes a los *relatos históricos, en los que necesariamente se describe no una sola acción, sino un solo tiempo, es decir, todas las cosas que durante él acontecieron a uno o a varios, cada una de las cuales tiene con las demás relación puramente casual. Pues, así como la batalla naval de *Salamina y la lucha de los *cartagineses en *Sicilia tuvieron lugar por el mismo tiempo[326], sin que de ningún modo tendieran al mismo *fin, así también, en tiempos contiguos, a veces acontece una cosa junto con otra sin que de ningún modo tengan un fin único. Pero quizá la mayoría de los poetas cometen este error (59a17-30). — Los demás [poetas épicos, excepto *Homero] componen su obra en torno a un solo personaje o a un único tiempo [en vez de componerla en torno a una sola acción entera y completa] (59a37-b1). — Una de las causas de superioridad de la tragedia frente a la epopeya es que el fin de la *imitación trágica se cumple en menor extensión que el de la épica; y «lo que está más condensado gusta más que lo diluido en mucho tiempo» (62a18-b2).

TIESTES: Θυέστης. Ejemplo de *héroe trágico (53a11, 21). — En su *Tiestes*, *Cárcino describe *estrellas como *señales destinadas a producir la *agnición[228] (54b22-23).

TIMOTEO: Τιμόθεος. Autor de un *Cíclope* (48a15).

TIRO: Τυρώ. Tragedia de *Sófocles, en que la *agnición se produce por una *cestilla[229] (54b25).

TORMENTOS: περιωδυνίαι. Ejemplo de *lance patético (52b12).

TRAGEDIA, TRÁGICA (POESÍA): τραγῳδία, ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις. Es *imitación (47a13-16). — Usa como medios para la imitación *ritmo, *canto y *verso, pero no todos al mismo tiempo (47b24-28). — La tragedia tiende a representar a los hombres mejores que suelen ser (48a18). La reivindican los *dorios, concretamente algunos del Peloponeso (48a 30-35). — Los *poetas épicos se convirtieron en autores de tragedias, por ser la tragedia más apreciada que la *epopeya (49a5-6). — Se plantea, pero no se resuelve, la cuestión de si la tragedia ha alcanzado ya su pleno desarrollo, tanto en sí misma como en relación con el teatro (49a 7-9). — Nació de *improvisación, lo mismo que la *comedia, gracias a los que entonaban el *ditirambo (49a 9-11). — Fue tomando cuerpo y, después de sufrir muchos cambios, se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza (49a13-15). — Su amplitud partiendo de *fábulas pequeñas y de una dicción burlesca, por evolucionar desde lo *satírico, se dignificó tarde (49a19-21). — Al principio usaban el *tetrámetro, porque la *poesía era satírica y más acomodada a la *danza; al desarrollarse el *diálogo, se cambió el tetrámetro en *metro *yámbico, que es más apto para conversar (49a21-25). — La tragedia corrió pareja con la epopeya sólo en cuanto a ser imitación de hombres *esforzados, en verso y con *argumento; pero se diferencia de ella por no tener un verso uniforme y por no ser un *relato, y también por la *extensión, pues la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco, mientras que la epopeya es ilimitada en el *tiempo (49b9-14). — Al principio, también las tragedias eran ilimitadas en cuanto al tiempo, lo mismo que los poemas épicos (49b15). — Las *partes constitutivas de la tragedia, unas son comunes con la epopeya, y otras, propias de la tragedia; pues todas las de la epopeya se dan en la tragedia, pero no a la inversa; por eso quien distingue entre una tragedia buena y otra mala, también distingue entre poemas épicos (49b16-20).

Definición de la tragedia y explicación de sus elementos, cap. 6 (49b 21-50b20). La tragedia es imitación de una *acción *esforzada y *completa, de cierta amplitud, en *lenguaje sazonado, con las distintas especies de *aderezos separadas en las distintas partes, mediante personajes que actúan y no mediante relato, y que mediante *compasión y *temor lleva a cabo la *purgación de tales *afecciones (49b24-28). — Algunas partes de la tragedia se realizan sólo mediante versos; en otras, los versos se cantan (49b29-31). — La tragedia imita actuando, y son partes suyas la *decoración, la *melopeya y la *elocución, que son medios para

la imitación (49b31-34). — La tragedia es imitación de una acción (49b 36). — Y como las acciones suponen hombres que actúan, que necesariamente serán tales o cuales por su *carácter y por su *pensamiento (pues el carácter y el pensamiento comunican su cualidad a las acciones), las causas naturales de las acciones serán dos: el carácter y el pensamiento, y a consecuencia de sus acciones tienen éxito o fracasan todos (49b36-50a3). — Las partes cualitativas de toda tragedia son seis: fábula, caracteres, elocución, pensamiento, *espectáculo y melopeya (50a 8-10). — Dos de estas partes son medios para la imitación; una es el modo de imitar, y las otras tres, objetos de la imitación (50a10-12). — La tragedia no es imitación de personas, sino de una acción y de una vida (50a16-17). — Sin acción no puede haber tragedia; sin caracteres, sí. «Las tragedias de la mayoría de los autores modernos carecen de caracteres, y en general con muchos poetas sucede lo mismo» (50a25-26). — La meta de la tragedia no se alcanza con parlamentos bien caracterizados ni con expresiones y pensamientos bien construidos, sino que se acercará mucho más a ella una tragedia inferior en este aspecto, pero que tenga fábula o estructuración de los *hechos (50a29-32). — Los medios principales con que la tragedia seduce al alma son partes de la fábula; a saber, las *peripecias y las *agniciones (50a32-35). — Los *principiantes en poesía dominan antes la elocución y los caracteres que la estructuración de los hechos, como les sucedió también a casi todos los poetas *primitivos (50a35-38). — La fábula es el principio y como el alma de la tragedia; y, en segundo lugar, los caracteres (50a38-39). — En la tragedia sucede casi como en la *pintura, pues quien aplicase confusamente los más bellos colores no agradaría tanto como dibujando una figura con blanco (50a 39-b3). — La tragedia es imitación de una acción, y, a causa de ésta sobre todo, de los que actúan (50b3-4). — En tercer lugar [después de la fábula y de los caracteres en el orden de su importancia] viene el pensamiento (40b4). — El cuarto de los elementos verbales es la elocución, que es la expresión mediante las palabras, y esto vale lo mismo para el verso que para la *prosa (50b13-16). De las demás partes, la melopeya es el más importante de los aderezos (50b16-17). — El espectáculo, en cambio, es seductor, pero muy ajeno al arte; pues la fuerza de la tragedia existe también sin *representación y sin *actores. Además, para el espectáculo es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el del poeta (50b17-21).

Sobre la fábula o estructuración de los hechos, caps. 7 (50b21-51a15) y 8 (51a16-35). La fábula o estructuración de los hechos es lo primero y más importante de la tragedia (50b24). — La tragedia es imitación de una acción completa y *entera, de cierta *magnitud (50b25-26). — La fábula bien construida no puede comenzar por cualquier punto ni terminar en otro cualquiera (50b33-35). — La fábula, para ser bella, lo mismo que un *animal o cualquier cosa compuesta de partes, no sólo ha de tener *orden en éstas, sino cierta magnitud, que no puede ser cualquiera, pues la *belleza consiste en magnitud y orden, y la magnitud no puede ser

ni demasiado pequeña ni demasiado grande, sino tal que la fábula pueda recordarse fácilmente (50b35-51a6). — El límite que se pone a la extensión de las fábulas por razón de los *concursos dramáticos y de la capacidad de atención, no es cosa del arte, pues si hubiera que representar en un concurso cien tragedias, se representarían contra clepsidra, según dicen que ya se hizo alguna vez (51a 6-9). — El límite apropiado a la naturaleza de la acción conviene que sea el mayor posible, mientras la fábula pueda verse [o recordarse] en conjunto (51a9-11). — Como norma general, es suficiente aquella magnitud en que, desarrollándose los acontecimientos en sucesión *verosímil o *necesaria, se produce la transición desde el infortunio a la *dicha o desde la dicha al infortunio (51a11-15).

*Sobre la *unidad de la fábula*, cap. 8 (51a16-35). La fábula no tiene unidad porque se refiera a uno solo, pues a uno solo le suceden infinidad de cosas, algunas de las cuales no constituyen ninguna unidad. Y hay muchas acciones de uno solo de las que no resulta ninguna acción *única. Por eso han errado todos los poetas que han compuesto una *Heracleida* o una *Teseida* u otros poemas semejantes. *Homero, en cambio, acertó también en esto: compuso la **Odisea* en torno a una acción única, y lo mismo la **Ilíada* (51a16-29). — Es preciso que la fábula, puesto que es imitación de una *acción, lo sea de una *sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de suerte que, si se traspone o suprime una, se altere y disloque el todo (51a30-34). — En la tragedia, al contrario que en la comedia, los poetas se atienen a *nombres que han existido, para que la obra resulte más *convincente (51b15-19). — Pero también hay tragedias en que son uno o dos los nombres conocidos, y los demás, ficticios. Y en algunas, como en la *Flor* de *Agatón, tanto los *hechos como los nombres son ficticios, y no por eso agradan menos (51b19-23). — De suerte que no es necesario atenerse a toda costa a las fábulas tradicionales en las tragedias. Sería ridículo pretenderlo, pues también los hechos conocidos son conocidos de pocos, pero deleitan a todos (51b23-26). — El poeta debe ser artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones (51b27-29). — De las fábulas o acciones simples, las *episódicas son las peores (51b33-34). — La imitación [trágica] tiene por objeto no sólo una acción completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión, y estas situaciones se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado y unas a causa de otras (52a1-4). — Lo *maravilloso hace que las fábulas sean más hermosas (52a5-10). — De las fábulas, unas son *simples y otras *complejas, según sea la acción *imitada por ellas (52a12-18). — La agnición y la peripecia deben nacer de la estructura de la fábula o por *necesidad o *verosímilmente (52a18-20). La peripecia debe ser verosímil o necesaria (52a24). — La agnición más perfecta es la acompañada de peripecia, como la del **Edipo* (52a32-33). Ese tipo de peripecia es el más propio de la fábula y el más conveniente a la acción. Pues tal agnición y peripecia suscitarán compasión y temor, y de esta clase de acciones

es *imitación la tragedia, según la definición (52a36-b1). — Todas las tragedias tienen *prólogo, episodio, *éxodo y parte coral (que se subdivide en *párodo y *estásimo); en algunas hay, además, *cantos desde la escena y *comos (52b16-18).

Qué se debe buscar y qué evitar al construir la fábula, cap. 13 (52b28-53a39). La composición de la tragedia más perfecta no debe ser simple sino compleja, y al mismo tiempo imitadora de acontecimientos que inspiran temor y compasión. Por eso ni los hombres *virtuosos deben aparecer pasando de la dicha al infortunio, ni los malvados del infortunio a la dicha; ni tampoco debe el sumamente malo caer de la dicha en la desdicha, pues tal estructuración puede inspirar *simpatía, pero no compasión ni temor. Queda, pues, el personaje intermedio entre los mencionados, que ni sobresale por su virtud y justicia ni cae en la desdicha por bajeza y maldad, sino por algún *yerro, siendo de los que gozaban de gran prestigio y felicidad (52b30-53a12). — Necesariamente, pues, una buena fábula será simple antes que *doble, y no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino de la dicha a la desdicha, y no por maldad, sino por un gran yerro, de un hombre cual se ha dicho, o mejor antes que peor (53a12-17). — Yerran, pues, quienes censuran a *Eurípides porque muchas de sus tragedias terminan en infortunio. En la escena y en los concursos, tales tragedias, si se representan bien, son consideradas como las más trágicas (53a24-28). — Viene en segundo lugar [en cuanto al mérito] la fábula de estructura doble, como la de la *Odisea,* que termina de modo contrario para los buenos y para los malos. Algunos la consideran la primera por la flojedad del público; pues los poetas, al componer, se pliegan al deseo de los *espectadores. Pero éste no es el *placer propio de la tragedia, sino más bien de la comedia (53a30-36). — El temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta (53b1-3). — La fábula debe estar constituida de tal modo que, aun sin ver los acontecimientos, el que oiga su desarrollo se horrorice y se compadezca (53b3-5). — No hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que nace de la compasión y del temor, y es claro que esto hay que introducirlo en los hechos (53b10-14). — No se pueden alterar las fábulas tradicionales, sino que el poeta debe inventar [otras] por sí mismo y hacer buen uso de las recibidas (53b22-25). — La acción puede desarrollarse, como en los poetas *antiguos, con pleno conocimiento de los personajes; pero también se puede cometer una atrocidad sin saberlo, y reconocer después el vínculo de amistad, como en el *Edipo* de *Sófocles (53b27-31). — Tercera posibilidad: que, estando a punto de hacer por ignorancia algo irreparable, se produzca la agnición antes de hacerlo (53b34-35). — De estas situaciones, la de estar a punto de cometer la acción a sabiendas y no ejecutarla es la peor; pues, siendo repulsiva, no es trágica, ya que le falta lo patético. No suelen presentar los poetas tales acciones (53b37-54a2). — Ejecutar la acción ocupa el segundo puesto. Mejor aún es que el personaje la ejecute sin conocer al otro y después lo reconozca (54a

2-3). — La situación mejor es aquella en que el personaje está a punto de cometer por ignorancia el acto trágico, pero no llega a cometerlo porque, en el último instante, reconoce el vínculo de amistad con su oponente (54a4-8). — Por eso las tragedias no se refieren a muchos linajes, sino que los poetas se ven obligados a recurrir a las familias en que acontecieron tales desgracias [lances trágicos] (54a9-13).

Las cuatro cualidades de los caracteres, cap. 15 (54a16 ss.). V. su desarrollo en CARÁCTER. El poeta trágico debe imitar a los buenos retratistas (54b9-11). — Al imitar hombres irascibles o indolentes o que tienen en su carácter cualquier otro rasgo semejante, aun siendo tales, debe hacerlos excelentes: un ejemplo de dureza es *Aquiles cual lo presentaron Agatón y *Homero (54b11-14). — El poeta al estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución debe representárselas lo más vivamente posible, a fin de evitar las incongruencias (55a22-26). — Debe también, en lo posible, perfeccionar las fábulas con las actitudes[247]. Los argumentos, es preciso esbozarlos en general y sólo después introducir los episodios (55a34-b2). — Puestos ya los nombres a los personajes, se introducen los episodios, que deben ser apropiados (55b12-13). — En los *dramas, los episodios son breves, mientras que la epopeya cobra extensión por ellos (55b15-16). — Toda tragedia tiene *nudo y *desenlace. El nudo son los acontecimientos anteriores a la obra y algunos de los que entran en ella; es decir, desde el principio[257] hasta lo que precede inmediatamente al cambio hacia la dicha o la desdicha (55b24-28). — Ejemplos de nudo y desenlace, los del *Linceo* de *Teodectes (55b29-32). — Las especies de tragedia son cuatro: la compleja, que es en su totalidad peripecia y agnición; la *patética, la de carácter, y la cuarta...[265] (55b32-56a3). — Hay que esforzarse en poseer todas las cualidades, o, al menos, las más importantes y el mayor número posible, sobre todo viendo cómo se *critica ahora a los poetas; pues, habiendo existido buenos poetas en cada parte, se pide que uno solo los supere a todos en la excelencia propia de cada uno (56a3-7). — Quizá no es justo decir por la fábula si una tragedia es distinta o la misma; es la misma si tiene el mismo nudo y desenlace (56a7-9). — Muchos anudan bien, pero desenlazan mal; es preciso, sin embargo, que ambas cosas sean aplaudidas (56a9-10). — No se debe hacer de un conjunto *épico una tragedia —y llamo épico al que consta de muchas fábulas—, por ejemplo dramatizando entera la fábula de la *Ilíada* (56a11-13). — El *coro debe ser considerado como uno de los *actores, formar parte del conjunto y contribuir a la *acción (56a25-27). — Es reprobable la práctica de cantar *canciones intercaladas (56a29-32). — Lo relativo al pensamiento es más propio de la *Retórica que de la Poética. Pero también en las tragedias hay que utilizar las formas del discurso (demostrar, refutar, despertar pasiones, amplificar y disminuir) cuando sea preciso conseguir compasión o temor, grandeza o verosimilitud. Pero en la tragedia estos efectos deben aparecer sin enseñanza (56a34-b5). — En cuanto a la elocución, pueden considerarse sus modos, cuyo conocimiento corresponde al arte del ac-

tor y al que sabe dirigir las representaciones dramáticas (56b8-11). — En cuanto al conocimiento o ignorancia de estas cosas no se puede hacer al arte del poeta ninguna crítica seria (56b13-14). — Podrá contemplarse simultáneamente el *principio y el *fin de la fábula de la epopeya, si la extensión de ésta se aproxima al conjunto de las tragedias que se representan en una audición (59b20-22). — En la tragedia no es posible imitar varias partes de la acción como desarrollándose al mismo tiempo, sino tan sólo la parte que los actores representan en la escena (59b24-26). — La semejanza, que sacia pronto, hace que fracasen las tragedias (59b31). — Es preciso incorporar a las tragedias lo *maravilloso; pero lo *irracional, que es la causa más importante de lo maravilloso, tiene más cabida en la epopeya (60a11-13).

¿Es superior la epopeya o la tragedia?, cap. 26 (61b26-62b15). Si es más valiosa la menos vulgar, y tal es siempre la que se dirige a espectadores más distinguidos, es indudable que la que imita todas las cosas[384] es vulgar (61b27-29). — Según algunos, la epopeya sería para espectadores distinguidos, que no necesitan para nada los gestos, y la tragedia, para ineptos; por consiguiente, sería inferior la tragedia (62a2-4). — La acusación [de exagerar los gestos al representar las tragedias] no afecta al arte del poeta, sino al del actor (62a5). — No todo movimiento debe reprobarse, pues tampoco se reprueba la danza, sino el de los malos actores (62a8-10). — La tragedia también sin movimiento produce su propio efecto..., pues sólo con *leerla se puede ver su calidad. Por tanto, si en lo demás es superior [a la epopeya] esto [el movimiento de la representación] no es necesario que se dé en ella (62a 11-14). — Además, tiene todo lo que tiene la epopeya (pues también puede usar su verso) y todavía, lo cual no es poco, la *música y el espectáculo, medios eficacísimos para deleitar. Tiene también la ventaja de ser visible en la *lectura y en la representación (62a14-18). — Asimismo [es superior la tragedia] porque el fin de la imitación se cumple [en ella] en menor *extensión, y lo que está más condensado gusta más que lo diluido en mucho tiempo (62a18-b2). De cualquier epopeya salen varias tragedias (62b4-5).—Si la tragedia sobresale por todas estas cosas, y también por el efecto del arte (pues no deben ellas producir cualquier placer, sino el que se ha dicho), está claro que será superior, puesto que alcanza su fin mejor que la epopeya (62b12-15).

Trímetro: τρίμετρον. La *imitación hecha en trímetros no admitiría designación común con los *mimos de Sofrón y de Jenarco (47b11).

Troqueo: τροχαῖον. No lo hay en el *estásimo (52b23-24).

Una, Única (Acción): μία (πρᾶξις). V. Sola (Acción) y Unidad de *acción.

Unidad de acción: πρᾶξις πῶς ἐστι μία. — V. Acción y Unidad de la *fábula.

Unidad de la *fábula: μῦθος πῶς ἐστιν εἷς. La fábula no tiene unidad, como creen algunos, por refe-

rirse a uno solo; pues a uno solo le suceden infinidad de cosas, algunas de las cuales no constituyen ninguna unidad. Por eso han errado todos los que han compuesto una *Heracleida* o una *Teseida* u otros poemas semejantes; pues creen que, por ser Heracles uno, también resultará una la fábula (51a16-22). — *Homero acertó también en esto, componiendo la **Odisea* en torno a una acción única, y lo mismo la **Iliada* (51a23-29). — Es preciso que la fábula sea *imitación de una acción única y *entera (51a31-32). — La imitación de las *epopeyas tiene menos unidad [que la de las tragedias], y prueba de ello es que de cualquiera de ellas salen varias tragedias, de suerte que, si [los poetas épicos] componen una sola fábula, o bien, por ser breve su exposición, parece manca, o bien aguada, si se adapta a la amplitud del *metro (62b3-7).

VERBO: ῥῆμα. Es una parte de la *elocución (56b21). — Es una voz convencional[289] significativa, con idea de *tiempo, de cuyas partes ninguna tiene significado por sí misma, como sucede también en los nombres. En efecto, «hombre» o «blanco»[291] no significan cuándo, pero «camina» o «ha caminado» añaden a su significado el de tiempo presente en el primer caso, y el de pasado en el segundo (57a14-18).

VEROSÍMIL: εἰκός. Los acontecimientos de la *fábula deben desarrollarse en sucesión verosímil o *necesaria (51a12, 28). — Lo *posible según la verosimilitud o *necesidad es el objeto de la *poesía (51a36-38). Es *general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente (51b8-9). — En la *comedia, primero componen la fábula verosímilmente, y luego asignan a los personajes un *nombre cualquiera (51b11-13). — Nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el *poeta (51b30-32). Llamo *episódica a la fábula en que la sucesión de los *hechos no es ni verosímil ni necesaria (51b34-35). — Tanto la *peripecia como la *agnición deben nacer de la estructura de la fábula o por *necesidad o verosímilmente (52a18-20). — El cambio de la *acción en sentido contrario, que constituye la *peripecia, debe ser verosímil o necesario [ejs. tomados del **Edipo* y del **Linceo*] (52a 25-29). — También en los *caracteres, como en las fábulas, se ha de buscar siempre lo *necesario o lo verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje hable u obre de tal modo, y sea necesario o verosímil que después de tal cosa suceda tal otra (54a33-36). — La mejor agnición de todas es la que resulta de los hechos mismos, produciéndose la sorpresa por circunstancias verosímiles (55a17-19). — Es verosímil, como dice *Agatón, que también sucedan muchas cosas contra lo verosímil (56a23-25). — También en las acciones trágicas se debe recurrir a las partes del discurso (demostrar, refutar, despertar pasiones, amplificar y disminuir) cuando sea preciso conseguir efectos de *compasión o *temor, de grandeza o verosimilitud (56b2-4). — Se debe preferir lo *imposible verosímil a lo posible *in-

creíble (60a26-27). — Es verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil (61b15).

VERSO: μέτρον. La gente ha asociado el verso a la condición de *poeta (47b13-15). — Llaman poetas incluso a los que exponen un tema de medicina o de física, si lo hacen en verso (47b16-17). — Pero lo justo es llamar poeta a *Homero, y a *Empédocles naturalista más que poeta, aunque también haya escrito en verso (47b17-19). — Hay artes que usan todos los medios citados, es decir, *ritmo, *canto y verso, como la poesía de los *ditirámbicos y la de los *nomos, la *tragedia y la *comedia (47b24-27). — Las obras en verso solo [sin *música instrumental ni canto] pueden *imitar sus objetos mejores o peores o iguales que suelen ser (48a10). — La *epopeya usa un verso uniforme; la tragedia, no (49b11). — Algunas partes de la tragedia se realizan con versos solos, sin canto (49b30). — El *historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en *prosa, pues sería posible versificar las obras de Heródoto sin que por eso dejarán de ser *historia (51b1-4). El poeta debe ser artífice de *fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación (51b27-28). — La epopeya se distingue [de la tragedia] por la largura de la composición y por el verso (59b17-18). — En cuanto al *metro, la experiencia demuestra que [para la epopeya] el *heroico es el apropiado. Pues si alguien compusiera una *imitación *narrativa en otro tipo de verso, o en varios, se vería que era impropio. Y es que el heroico es el más reposado y amplio de los metros (por eso es el que mejor admite *palabras extrañas y *metáforas; pues también la imitación *narrativa es más extensa que las otras); en cambio, el *yámbico y el *tetrámetro son ligeros, y aptos, el uno [el tetrámetro] para la *danza, y el otro para la *acción. Y estaría aún más fuera de lugar mezclarlos, como *Queremón. Por eso nadie ha hecho una composición larga sino en el heroico (59b32-60a3).

VERSO HEROICO: ἡρωϊκόν, ἡρῷον (μέτρον). Entre los *antiguos, unos fueron poetas de versos heroicos, y otros, de *yambos (48b33). — Las *palabras extrañas se adaptan principalmente a los versos heroicos (59a 9-10). — Por lo demás, en los versos heroicos pueden usarse todos los recursos mencionados (59a11). — En cuanto al *metro, la experiencia demuestra que [para la *epopeya] el heroico es el apropiado... Y es que el heroico es el más reposado y amplio de los metros (por eso es el que mejor admite palabras extrañas y *metáforas...). Por eso nadie ha hecho una composición larga sino en el heroico (59b32-60a3). — La *tragedia puede usar también el *verso de la epopeya [e. d. el heroico] (62a15). Si [los poetas trágicos] componen una sola *fábula [sin *episodios que le den *amplitud]... parece aguada, si se adapta a la amplitud del metro [propio de la epopeya, e. d. el heroico] (62b7).

VIRTUOSOS (HOMBRES): ἐπιεικεῖς ἄνδρες. Los hombres virtuosos no deben aparecer en la tragedia pasando de la *dicha al infortunio, pues esto no inspira *temor ni *compasión, sino repugnancia (52b34-36).

ZEUXIS: Ζεῦξις. Su pintura no tiene ningún *carácter (50a27-29). — Quizá es imposible que los hombres sean como los pintaba Zeuxis, pero era mejor así, pues el paradigma debe ser superior (61b12-13).

ÍNDICE DE AUTORES

No se citan aquí las páginas del texto de la *Poética*; los nombres de autores mencionados en ellas aparecen alfabetizados en el *Índice Analítico* (472-534). Tampoco las de la *Bibliografía* (422-461).

ÍNDICE GENERAL